FRAKCIJA



magazin za izvedbene umjetnosti

Wilson

Deleuze

festivali

Needcompany

mreže

Baletić

zaklade

Matula

fini autori

Medvešek

internet

LabinArtExpress

teorija

Šeparović

ISSN 1331-0100







Izdavači
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNIOSTI
Trg maršala Tita 5, Zagreb
i
CENTAR ZA DRAMSKU UMJETNOST
Hebrangova 21, Zagreb

Izvršni izdavač
AKTANT d.o.o.
Odjel izdanja Antibarbarus
Nova Ves 4







Uredništvo
Dr. Nikola Batušić
Dr. Vladan Švacov
Dr. Vjeran Zuppa
Martina Aničić
Zlatko Bourek
Goran Sergej Pristaš

Glavni urednik
Dr. Vjeran Zuppa

Tajnica uredništva
Martina Aničić

Adresa uredništva
Trg maršala Tita 5, Zagreb
telefon **446 036**
fax **446 032**

Izlazi tromjesečno
Rukopisi se ne vraćaju



FRAKCIJA

Izvanredno izdanje
broj 1/1

Broj uredili
Goran Sergej Pristaš
Milan Živković
Ivica Buljan
Vjeran Zuppa

Dizajn
Igor Masnjak

Zahvaljujemo
Saši Runjiću, Aniti Jelić, Martini Aničić
i magazinu *Metro*

CDU-Centar za dramsku umjetnost
Hebrangova 21, Zagreb
telefon 447 210
fax 417 476

Posebno zahvaljujemo
Institutu Otvoreno društvo

Prepress
NMtri

Tisak
Grafomark d.o.o.

Zagreb, travanj 1996.













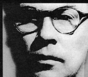
Zanimljiv teatar nije tamo gdje ga možemo očekivati i gdje bi "trebao" biti. Teatar koji želi sama sebe izgraditi bježi iz prostora očekivanja i ulazi u prostore neiskušanog, virtualnog i drukčijeg. Teatar dvadesetog stoljeća ima barem jednu konstantu: bježi od institucije, poriče je dolazeći na rub poricanja samog sebe, razbija instituciju da bi je napustio i ponovno sebe ustrojio kao instituciju nekog drugog kazališta. Svaki novi kazališni čin nova je institucija. Svaka nova institucija balast je novom teatru. Svaki novi teatar nova je FRAKCIJA. U prvom broju FRAKCIJE pišemo o onim umjetnicima hrvatskog kazališnog konteksta koji su u 1995. godini zakoračili izvan institucije u bilo kojem zamislivom obliku i stvorili virtualni svijet nove hrvatske kazališne scene. ■

FRAKCIJE

sadržaj

sadržaj

fini autori



inozemstvo

info

mreža

Prošlo je skoro šest godina od osnutka Montažstroja. *Kako bi po tebi izgledala kratka povijest* Montažstroja?

Borut Šeparović: Da, prošlo je punih šest godina od začetka našeg javnog djelovanja. Montažstroj je kao umjetnička skupina osnovan u proljeće 1989. godine u jednom od mračnih zagrebačkih podruma u strogom središtu grada. Dvadesetdrugi prosinca iste godine održan je naš prvi legitimacijski, manifestativni istup, *Kopačka u galeriji* - hommage slikaru suprematistu **Kazimiru Maleviču** (prethodniku Montažstroja). Ne posve slučajno, istovremeno je rumunjski narod izvršavao pravdu ubojstvom diktatora Ceausescua. Tada je naše kulturno i umjetničko djelovanje predodređeno petogodišnjim planom *Teatralizacija nogometne/pop kulture 1990-1994.* s ciljem istraživanja suvremenog umjetničkog izraza, te oblikovanja autentične umjetnosti ne samo u plesno-kazališnom, već u svim medijima (videu, high-tech glazbi te pop kulturi općenito) po kriterijama recentne europske umjetničke produkcije. Radilo se ne samo o predanom

Kroz grupu je prošlo puno ljudi, a od prve postave ostali ste samo ti, kompozitor Hrvoje Crnić *i još dva izvođača:* Srećko Borse *i* Damir Klemenić. *Kako danas gledate na vaše početke?*

B. Šeparović: Nedavno je kritičar I. Buljan imenovao početno razdoblje našeg djelovanja 'herojskom fazom', dakle od početka djelovanja ostali su samo oni pravovjerni, heroji - pravi atlete srca. U doba kada je padao Berlinski zid, a tzv. 'antibirokratska revolucija' najavljivala apokaliptične događaje na prostoru bivše Jugoslavije, mi smo s golemim zanosom doživljavali Montažstroj kao nogometno kazalište, avangardni revolucionarni kolektiv, kult spartanske snage i ljepote. Nogomet i nogometna igra bili su inicijalni kazališni ritual isključivo muških članova skupine. Muški sport za mušku publiku. Naše je mjesto bilo na stadionu nogometnog kluba "Dinamo" među mnogobrojnim poklonicima ove igre i ovog kluba. U radu kazališne radionice povezao nas je sportski, momčadski duh i zajednički cilj - borba za ljepotu i istinu o nama samima.

Teatar

Za 'mladu' državu kao što je Hrvatska, nije dovoljno samo

Razgovarao: **Goran Sergej Pristaš**
Snimio: **Nino Šolić**

istraživanju nego i o životnom sazrijevanju - razvoju osobnog kazališnog i umjetničkog izraza i umjetničke osobnosti. Stalnim prevladavanjem osobnih dostignuća naša ostvarenja postala su pravi primjer visoko kvalitetne neovisne produkcije u teškim uvjetima, hvaljena i nagrađena od kritike, te izuzetno prihvaćena od publike kako na domaćim tako i na međunarodnim pozornicama. Kao neinstitucionalni Theatre - Audio - Video - Dance project tijekom našeg šestogodišnjeg djelovanja proizveli smo tri cjelovečernje predstave: *Vatrotehna, 'Rap opera 101*, te work-in-progress projekt *Everybody Goes 2 Disco From Moscow 2 San Francisco* u više verzija koji je i zaokružio naše petogodišnje djelovanje; glazbeni CD *Dynamo*, glazbeni video-klip *Croatia in Flame* po općoj ocjeni jedan od najboljih video-klipova ikada proizvedenih u ovom dijelu Evrope, prikazivan na MTV-u, te više nacionalnih TV postaja; 30-minutni video-dance film *Ja te volim/Montažstroj* te veći broj uličnih i galerijskih nastupa kao što su već spomenuta *Kopačka u galeriji*, te *Achtung alarm!, Hop & ras, dva* i posljednji *No distance*.

Atletizam srca bio je i ostao čvrsto stajalište izvođača, njegova spremnost za žrtvovanje, prevladavanje nemogućeg i iščekivanje ljepote. Princip našeg javnog djelovanja bila je teatralizacija, tj. prenošenje i preuzimanje, fenomena nogometne (pop) kulture u scenski prostor. Dakle, teatralizacija politike, sporta, pop glazbe, plesa, filmova, estetike video-klipova, disko-klubova, jeftine zabave, nasilja, seksa, pornografije, glamoura itd.

Misliš li da su današnji radovi logičan nastavak vaše 'herojske faze'?

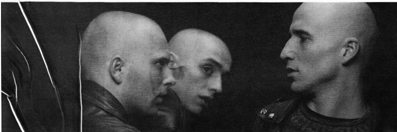
B. Šeparović: Svakako. U predstavi *Vatrotehna* koristili smo samo dah, glas i pokret, bez plesa, a predstava je višekratno izvođena, pa čak i nagrađivana na pozornicama bivše Jugoslavije. Naša druga predstava *Rap opera101* iz 1991. godine bila je mješavina fragmenata koreografiranog uličnog plesa, biomehanike i velike količine riječi. Veliko nam je zadovoljstvo da smo ovom predstavom, koja je ipak bila namijenjena lokalnom gledateljstvu, snagom svog kazališnog izraza uspjeli premostiti jezične

Borut Šeparović

tranzicije

političko priznanje, već je nužno da njena kultura bude prepoznata upravo od onih koji su je priznali

granice i ostvariti prva međunarodna gostovanja skupine (Ljubljana, Torino, Kopenhagen, Leipzig, Lund), dakle, relativno značajan međunarodni uspjeh. Ohrabreni velikim međunarodnim uspjehom video-klipa *Croatia in Flame* pokušali smo nadograditi i prevladati naša dotadašnja ostvarenja, istovremeno shvaćajući da pojavljivanje pred 30 milijuna Europljana na MTV-u ima onoliko veze s pravim kulturnim vrijednostima, koliko rock'n'roll i design tvorničkih cipela imaju veze s umjetnosti. Za naše slijedeće ostvarenje odabrali smo rizik i radikalni plesni izraz, jer oba postavljaju u žarište tijelo izvođača, te tijelo općenito. Predstavom *Everybody Goes 2 Disco From Moscow 2 San Francisco* i njoj pratećim projektima: glazbenim CD-om *Dynamo*, te video-filmom *Ja te volim/Montažstroj* pokušali smo



uspostaviti osuvremenjeno fizičko kazalište 90-ih koje postaje potpuno umjetničko djelo ne samo u mediju kazališta već i u svim suodnošenjima medija kojima se bavimo (kazalište, glazba, likovni radovi, video, ples). Postupno unapređujući mogućnosti kazališnog izraza, kako u smislu tehnologije i dizajna (manje,) tako i smislu planskog razvoja specifičnih sposobnosti izvođača (više), smatram da smo stvorili kazališne spektakle koji prostorno i vremenski pripadaju sadašnjosti, a koji se prema ocjenama europskih kazališnih kritičara i praktičara ubrajaju među najrelevantnije plesne projekte u Europi.

F Vatrotehna *je svojim sirenama i idejom na neki način predvidjela što će se dogoditi u Hrvatskoj.* Rap opera101 *govorila je o tvorcu Kalašnjikova u vrijeme naoružavanja Hrvatske.* Everybody Goes 2 Disco From Moscow 2 San Francisco *govori o mladim ljudima bez ideologije. Koliko je realnost u kojoj živiš direktno utjecala na tvoj rad?*

B. Šeparović: Dječačko iskustvo samoupravnog real-socijalizma, događaji koji su uslijedili - turbulentni post-komunizam, techno-rat u Iraku, te stravično klanje u bivšoj Jugoslaviji duboko su odredili kako moje osobno mišljenje tako i sadržaj i oblik djelovanja skupine. Pokušali smo na eliptičan način preispitati našu stvarnost i budućnost, ali ne davati direktne odgovore. Ali, ono što se dogodilo potvrdilo je da je život mnogo strašniji od onog što smo mogli predvidjeti, previše stvaran i mnogo jači nego što smo mogli iskazati umjetničkim djelom. U predratnoj situaciji naše su predstave izrasle iz okolnosti i osjećaja kako izvan, tako i unutar nas. Upozoravali smo pitanjima, a odgovori su bili ostavljeni publici, jer potencijalna promjena je uvijek ostavljena publici. Ona se ne može izsiliti. Umjetnost može pokušati promatrati ono buduće, ali ne može propisati način ponašanja, niti djelovanja. Za svakog od nas to mora doći iznutra.

F *Kojim se postupcima u vašem slučaju realnost teatralizira?*

B. Šeparović: S jedne strane, radi se o kritičkom preposznavanju realnosti, vremena i mjesta u kojem živiš i djeluješ, s druge strane umjetnost je svakako realistička kada teži izraziti moralni ideal. Realizam u umjetnosti - to nije odslikavanje stvarnosti već težnja za istinom, a istina je uvijek lijepa, prekrasna. U tom smislu je estetska kategorija uvijek u razmjeru, harmoniji s etičkom, jer je ljepota sadržana već u istinitosti samoj. Za razliku od prvih predstava, u našem posljednjem ostvarenju *Everybody Goes 2 Disco* nismo upotrebili nikakve povijesne mitove (mit o Prometeju u *Vatrotehni*, analogija antičkog mita o Filoktetu i ovostoljetne biografije konstruktora Kalašnjikova u *Rap operi 101*) već fragmente urbane mitologije, te smo pokušali preispitati našu okrutnu i bezumnu sadašnjost. Vrlo sam zadovoljan ako predstava može biti shvaćena i prihvaćena kao dokumentarni materijal o tome tko smo i odakle dolazimo. Njen je naslov također mogao biti npr. *Hrvatska mitologija 1994/1995*, no budući da se radi i o subjektivnom, posve intimnom autorskom uvidu u stvarnost, nisam siguran da bi takav naslov mogao izbjeći dnevnopolitički kontekst te da bi odgovarao do kraja našim namjerama. Npr. u ovom smo projektu koristili tzv. 'visoko rizični ples" kao kazališni odgovor na rizičnu stvarnost. Rizik se kao kazališni materijal opire potpunoj kontroli i ostaje u rubnom području između stvarnog (realnog) i scenskog - u području nepredvidivog, opasnosti, straha i užitka u strahu. Rizik i temeljne rizične situacije preuzeti su iz svakodnevice i ugrađeni u postupak stvaranja kazališne predstave, kako bi prije svega pripremili i disciplinirali tijelo i duh izvođača.

F *Disciplina nije nepoznat termin u povijesti kazališne umjetnosti. Što ona konkretno znači u* Montažstroju*?*

B. Šeparović: Ovaj se termin posredno nalazi u samom nazivu skupine. Montažstroj je hrvatski neologizam, složenica riječi 'montaža', u značenju spajanja, filmske ili video montaže, ali i rada na pokretnoj traci; i riječi 'stroj', u smislu futurističkog ideala s početka 20. stoljeća apliciranog na sve vrste umjetnosti, ali također i u značenju postrojavanja i discipline. Konkretno, nametnuta disciplina u radu kao i samo-discipliniranje je osnova stvaranja kao i izvedbe, a za naše članove proizlazi iz svijesti o podređenosti vlastitom umjetničkom pozivu.

F *Uz* Montažstroj *često se spominje i pojam tranzicije...*

Preuzimamo od Zapada zastarjelu tehnologiju i kičaste navike izluđenih potrošača, odgojeni smo da prihvatimo kao istinito samo ono što je prisutno u masovnim medijima - loše političare, lošu zabavu te stvarne pobjednike 'hladnog rata' - MTV, McDonald's i Coca Colu

B. Šeparović: Vrijeme šestogodišnjeg djelovanja skupine podudarno je vremenu tranzicije. U našoj stvarnosti nestaju čvrsti sustavi vrijednosti i ideologije bez obzira da li se radilo o nečemu nametnutom izvana ili nečemu inherentnom životu i društvenom sistemu. Od 1989. do 1995. u Hrvatskoj smo proživjeli predratnu napetost, nikad objavljeni surovi rat, zatim vrijeme u kojem nam je rečeno da rata nema, ali da ovo što živimo nije mir, napokon vrijeme velikih pobjeda i sada dugoočekivani svršetak rata. Kao jedno od postkomunističkih društava i mi se dobro uklapamo u kaotičnu sliku "divljeg Istoka". Društvo kao i pojedinci osiromašeni su materijalno i duhovno, državni socijalizam mijenjamo državnim kapitalizmom u kojem dezorijentirani, deziluzionirani i preplašeni pojedinac ne vidi nikoga do samog sebe i teži što brže ostvariti najveću moguću materijalnu korist. Preuzimamo od Zapada zastarjelu tehnologiju i kičaste navike izluđenih potrošača, odgojeni smo da prihvatimo kao istinito samo ono što je prisutno u masovnim medijima - loše političare, lošu zabavu, te stvarne pobjednike 'hladnog rata' - MTV, McDonald's i Coca Colu. Unatoč ovim kaotičnim okolnostima, pokušali smo uredno i dugoročno djelovati...

Ipak, vi ste održali kontinuirani rad tijekom ovih godina...

B. Šeparović: Montažstroj se u svojoj petoljetki naslovljenoj *Teatralizacija nogometne/pop kulture* u svom izrazu okrenuo proučavanju kazališta dominantnog fizičkog izraza i tako stvorio sebi svojstven jezik kombinirajući modernističke metode (**Mayerhold, Artaud**) i reciklirane suvremene zapadne stilove. Odvajajući se od stilski logocentričnog srednjoeuropskog pa tako i hrvatskog kazališta, našu poziciju karakterizira svijest o političko-geografskom kontekstu u kojem smo nastali i koji je u svom konceptu subjektivirao svijest o najezdi tjelesnosti u društvu u kojem stare ideologije još nisu prošle, a novih kao da nema. Takva tjelesna svijest može se opisati terminima koji opisuju naše predstave: 'atlete srca', 'rizik', 'sportski duh', 'umjetnost bez Boga', 'no distance'.

Ovi termini su producirani iznutra, iz vašeg rada. Otkud takva potreba za imenovanjem i manifestiranjem elemenata tvog izraza u jednom paralelnom jeziku i što pojam tranzicije konkretno znači u tvom stvaralačkom kontekstu?

B. Šeparović: U našim smo djelima oduvijek pokušavali uspostaviti i razvijati kazališni i plesni izraz, težeći prije svega osuvremenjenju fizičkog kazališta na svršetku 20. stoljeća. Imenovanje i manifestiranje dug je utjecaju povijesnih avangardi s početka stoljeća, ali i izraz praktične potrebe. Dok manifesti uspostavljaju radni proces i željeno istraživanje, imenovanja kazališnog izraza izoštravaju, razotkrivaju i postvaruju posve osobno iskustvo laboratorijskog rada (iako bit i ljepota kazališnog čina u pravilu ostaju neizrecivi). U djelovanju Montažstroja tranzicija je (ne samo u dnevno-političkom smislu već u smislu univerzalne promjene i razvoja) prisutna kao pokretački princip i korektiv radnog procesa, upravo stoga što kazališna djela svakako nisu i ne mogu biti nepokretni i nepromjenjivi spomenici vremena. Kazališna djela su živa; ona su vrijeme, proces, razvoj.

Što se uopće može nazvati originalnim u radu Montažstroja?

B. Šeparović: Ne običavam niti razmišljati niti govoriti o orginalnosti. Mislim da ovaj pojam robuje rano-kapitalističkoj ideji pojedinca-genija, te je stoga izuzetno zahvalan za uporabu na tržištu umjetnina. Za mene je originalno svako djelo koje prepoznajem kao osobno, tj. autorsko; ono djelo koje nije isključivo reprodukcija, već kreacija. Pretpostavljam da se pod 'originalnošću' može raspravljati o svježini djela i inovativnosti u odnosu na ona postojeća, njemu prethodna (bez obzira o kojem se području umjetnosti radi). Naše je vrijeme prevladavajući modernizam i avangardizam prevladalo i mogućnost stvaranja potpuno autohtonog umjetničkog djela. Stoga je stanovit eklekticizam svakako prisutan, bilo svjesno, bilo nesvjesno; i to ne samo u našim djelima. Potencijalnu 'originalnost' ne treba brkati niti sa samoniklošću djela u našoj sredini kao ni sa time da smo mi većinom umjetnici - autodidakti. Bitna je kvaliteta djela, a ne originalnost. Ukoliko se ona pojavljuje, djelo je već izuzetno.

Često su se uz tvoj rad spominjala imena **DV 8, Wima Vandekeybusa** *i* **Jana Fabrea.** *Kakav je tvoj odnos prema njima?*

B. Šeparović: Umjetnik u povijesti prije svega prepoznaje vlastite prethodnike, a u sadašnjosti suvremenike i djela koji na njega bitno utječu. Iako je vrijeme povijesnih avangardi prošlo, mi duhovne uzore kazališnog djelovanja prepoznajemo u velikim imenima kazališta 20. stoljeća - **Stanislavskom**, Mayerholdu, Artaudu, **Grotowskom.** U suvremenom kazalištu privukla su nas djela kazališne avangarde osamdesetih: **P. Bausch, J. Fabrea, W. Vandekeybusa**, te skupina **Rosas**, DV 8, **Physical Theatre** i **La la la Human Steps.**

Što je s hrvatskom kazališnom tradicijom?

B. Šeparović: Pretpostavljamo da je Hrvatska imala vrlo časnu i bitnu ulogu u razvoju kazališne umjetnosti druge polovice 20. stoljeća. Problem nastaje kada treba pronaći tragove te tradicije. Osim Gavelle, sve drugo je zaboravljeno, nepospremljeno, nedokumentirano. Kako naša generacija (60-te i 70-te) može znati nešto o avangardistima kada nisu sustavno obrađeni Kugla, Coccolemocco, ITD, Dani mladog teatra... a ne može se reći da te generacije nisu imale sjajne teoretičare u svojim redovima. U njihovim je djelima gotovo nemoguće naći uporište za naš rad, što nažalost samo potvrđuje tezu o nesustavnosti pojavljivanja, tj. samoniklosti Montažstroja na hrvatskoj kazališnoj sceni. To što djelujemo na ovaj način možemo prije svega zahvaliti iskustvu značajnih međunarodnih gostovanja na oba zagrebačka festivala (Eurokazu i Tjednu suvremenog plesa) u drugoj polovici osamdesetih.

Kakvo je tvoje općenito mišljenje o onome što se danas događa u hrvatskom kazalištu?

B. Šeparović: Po mojem mišljenju hrvatsko je institucionalno kazalište u velikoj krizi. Današnji hrvatski kazališni projekti najčešće su potaknuti kičastim ukusom i svješću koja ne prepoznaje, niti preispituje (ne samo političku već svakovrsnu) stvarnost, nego joj podilazi. Ono najbolje u hrvatskom kazalištu, dakle ono što se s užitkom gleda, proizvode upravo neovisne produkcije, a to su: Exit, Garage, Mig Oka, Zec & Zec... Temeljeći se na klasičnom izrazu građanskog

teatra, ovi se projekti prije svega suvereno obraćaju lokalnom gledateljstvu, no ostaju ovisni o razumijevanju tekstualnog i lokalno-kulturnog materijala, nadomještajući tako repertoar koji bi ustvari trebala proizvesti nacionalna i gradska kazališta. Montažstroj kao specifično, plesno kazalište svojom mobilnošću, te jezičkom i kulturnom transparentnošću, izuzetno je zahvalno za razmjenu na međunarodnom kulturnom tržištu, te je stoga od izuzetnog značaja za prezentaciju Hrvatske u inozemstvu. Za 'mladu' državu kao što je Hrvatska nije dovoljno samo političko priznanje, već je nužno da njena kultura bude prepoznata upravo od onih koji su je priznali. Kazalište poput Montažstroja svjedoči međunarodnoj publici o našoj vremenskoj povezanosti sa svijetom i drugim kulturama, istodobno ističući našu zemljopisnu posebnost.

Postoje teze da je Istočna Evropa daleko zanimljivija i spremnija za dobro kazalište od Zapada. Je li to točno?

B. Šeparović: Produkcijski nikako, ali u smislu potrebe za umjetnošću, svakako da. Po mojem mišljenju društva i države u tranziciji predstavljaju nepresušan izvor duhovnih energija. Naizgled, u ovim zemljama danas gotovo da nema nikakvog duhovnog života i nikakvog interesa niti brige za kulturu i umjetnost, no duhovna je situacija veoma slična i na Zapadu. Osnovna razlika je u tome što su ljudi u post-komunističkim zemljama materijalnim osiromašenjem prisiljeni i na duhovno osiromašenje (posebno u ratnoj situaciji, mada niti takva situacija ne mora biti nepremostiva prepreka stvaranju), dok je na Zapadu problem upravo u materijalnom blagostanju. Čini se da je na Zapadu umjetnost manje potrebna nego kod nas, jer ona je za umjetnika najčešće tek jedno od zadovoljstava, svojevrsni životni višak, dok je u našoj situaciji duhovne uznemirenosti ona nasušna čovjekova potreba. Kazalište na svršetku 20. stoljeća (i na Zapadu i na Istoku) može i mora ostati ritual, neposredan i autentičan ljudski čin. Ono mora prije svega biti živo i osjećajno, jer ono nije, niti može postati, medijska umjetnost, što ne znači da izmijenjene navike gledatelja ne utječu na razvoj i radikalnu unutarnju promjenu kazališne umjetnosti. Samo tjelesnom prisutnošću izvođača kazalište ukazuje na svoju jedinstvenost i neponovljivost i postaje jedna od rijetkih umjetnosti koja će teško biti prevladana novim medijima. Dakle, za kazalište nije potrebno mnogo, tek pravi ljudi na pravom mjestu u pravo vrijeme.



Ako umjetnošću ne mogu mijenjati svijet, još uvijek mogu stvarati, pa ako stvorena djela budu dovoljno snažna, ona donekle mogu utjecati na gledatelje

Montažstroj je trenutno jedini izvozni kazališni produkt u Hrvatskoj. Što je zanimljivo Europi u Montažstroju?

B. Šeparović: Najjednostavnije je objašnjenje dala naša njemačka agentica **Arnhild** iz *Transart Tanzagentur*: 'You present an actual topic in very explosive manner'. Elitni europski potrošači (kazališne kuće i festivali) često se opredjeljuju za ovakvu vrstu kazališnih, odnosno plesnih izvedbi, jer one intrigiraju intelektualno i estetički svojim radikalnim pristupom. U slučaju Montažstroja od posebnog je značaja naglašena opozicija i istovremeno jedinstvo globalnog i lokalnog iskustva (artificijelnog medijskog iskustva europskog Zapada i bezumne postkomunističke stvarnosti "divljeg Istoka") koja se pojavljuje već u samom nazivu djela, te zadaje osnovni ritam i smisao našeg posljednjeg ostvarenja. Također, veliki interes europskih kazališnih i plesnih producenata posljedica je i uspješne svjetske praizvedbe u lipnju 1994. na jednom od najvećih i najznačajnijih svjetskih natjecanja koreografa - *IV. Rencontres Internationales Chorégraphiques de Bagnolet* u Parizu, te dodjele posebnog priznanja međunarodnog žirija pod predsjedanjem **Jana Fabrea**.

Proputovali ste gotovo čitavu Europu, a vaša zadnja turneja obuhvatila je Njemačku i Nizozemsku. Kakvi su rezulati turneje?

Festival Prisma 2 u Oldenburgu, Njemačka i *Bagnolet Présentation* - Mousonturm, Frankfurt, Njemačka. U ljetu 1995. započeli smo srednjoeuropsku turneju gostujući u: Šleskom plesnom kazalištu u Bytomu, Poljska; a uslijedili su Posthof, Linz, Austrija; *Szene Wien*, Beč, Austrija; *Tanec Praha festival*, Prag, Češka; *III. Plauener Tanztage festival*, Plauen, Njemačka; *Mittelfest festival*, Cividale, Italija; dok je naša jesenska turneja obuhvatila *MOT festival* Skopje, Makedonija; *Haus der Kulturen der Welt*, Berlin, Njemačka; *Schlahthof*, Bremen, Njemačka; *Brotfabrik*, Bonn, Njemačka i *Grand Theatre*, Groningen, Nizozemska. Na naše zadovoljstvo predstava je svojim radikalnim pristupom i provokativnošću ponovo šokirala i podijelila mišljenja gledatelja i kazališnih kritičara, te izuzetno zainteresirala producente iz različitih europskih kazališnih kuća i festivala. Za 1996. pozvani smo da sa ovom predstavom gostujemo u Sloveniji (Ljubljana), Švicarskoj (Zürich), Norveškoj (Bergen), Velikoj Britaniji (Glasgow, Brighton), SAD-u (Atlanta, New York, Washington, Minneapolis, Seatle), te ponovo u Njemačkoj, Austriji i Nizozemskoj. Također, postoji velika mogućnost da ćemo 1996. po prvi puta ostvariti međunarodnu koprodukciju našeg novog 'work-in-progress' projekta...

Predstava Everybody Goes 2 Disco From Moscow 2 San Francisco *samo je jednom odigrana u Zagrebu i to u dobrotvorne svrhe. Da li je razlog čisto produkcijski ili je predstava preradikalna za ovu sredinu?*

B. Šeparović: Iako je naše posljednje ostvarenje radikalno i gotovo zastrašujuće ne samo za Hrvatsku (pisoari, erotizam, gola tijela) već i za europsku publiku (pucnjevi iz filmskih pištolja, pljuvačka, ultra-nasilje), nadam se da su razlozi prije svega produkcijski. Mi smo obavili nekoliko preliminarnih razgovora s gradskim kazalištima. Do dogovora nije došlo stoga što Montažstroj ima svoju cijenu, koja nije ništa viša od one koju postižu prosječne hrvatske kazališne produkcije. S obzirom na međunarodnu reputaciju skupine besmisleno je prodavati svoj trogodišnji trud uložen u nastanak projekta za novac koji ne pokriva niti troškove amaterske produkcije. Predstava je nastala u neovisnoj produkciji Montažstroja i dogovori koji bi nas primorali da zbog uvjeta igranja naprosto prepustimo produkciju u ruke nekog tko nije spreman ništa uložiti u predstavu nisu došli u obzir. Zbog uvjeta njihovog poslovanja, niti jedno kazalište nije bilo spremno pružiti niti minimum garancija za normalnu profesionalnu suradnju, što barem u našem slučaju znači - između 20 i 30 izvedbi u sezoni - za koje smo, s obzirom na renome skupine, očekivali barem 10.000 gledatelja. Očekivani broj publike omogućio bi nam potpisivanje sponzorskih ugovora (za koje su potrebne čvrste garancije) na obostranu korist skupine i kazališne kuće u kojoj nastupamo. Pokušali smo organizirati i izvedbe u Zagrebu izvan kazališnih institucija, ali uslijed visokih cijena najma, tehničke neadekvatnosti prostora ili pak popunjenosti programa nismo uspjeli ništa dogovoriti. Ponosni smo da smo u listopadu 1995. u ZeKaeM-u ipak uz pomoć HIPP-a uspjeli organizirati dobrotvornu izvedbu predstave čiji je cjelokupni prihod uplaćen Odjelu za liječenje bolesti ovisnosti KB Sestre milosrdnice, te na ovaj način barem mali dio zagrebačke kazališne publike upoznati s našim posljednjim ostvarenjem.

Puno se već riječi potrošilo na status Montažstroja u Zagrebu. Da li ti stvarno treba usidrenje u sredini kojoj živiš i zašto?

B. Šeparović: Za umjetnika je izuzetno značajno usidrenje u kontekstu iz kojeg dolazi. Kao umjetnička skupina željeli smo upravo ovdje - u Zagrebu i Hrvatskoj - stvoriti nešto vrijedno i drugačije od onog što smo do tada gledali i čemu su nas učili, tj. željeli smo našu posebnost izraziti po uobičajenim kriterijima europske kulturne i umjetničke proizvodnje. Vjerovali smo da je naše kulturno djelovanje prije svega poziv, nešto poput vjerske misije i da je sve, baš sve moguće. No, izostala je prava (materijalna, a ne verbalna) podrška nadležnih institucija, te je prevladalo otrežnjujuće i razočaravajuće osjećanje da ovoj sredini uopće nije potrebno ovakvo kulturno i umjetničko djelovanje. Ukoliko se prema bilo kojem segmentu naše kulture, ma koliko on bio različit ili radikalan, budemo odnosili uz nebrigu prema kontinuitetu, potvrđivanju u vlastitoj sredini, ugušit ćemo i ono malo vrijednosti koje su preživjele u teškoj financijskoj situaciji. Vjerujem da Hrvatska danas ima kapacitet da postane jedna od umjetnički najzanimljivijih zemalja Europe. Stoga treba uložiti u umjetnike i odnositi se prema njima profesionalno, a ne s taštinom i autoritetom. Kao umjetnik, a mislim da govorim u ime svih članova skupine, ja osjećam ljubav i dug prema ovoj sredini, ali ne želim niti mogu pri tom žrtvovati vlastitu egzistenciju, kao ni vlastitu umjetnost.

Da li si razmišljao o tome da odeš iz Hrvatske?

B. Šeparović: Godine 1989. bili smo svakako mlađi i naivniji, misleći da revolucionarna umjetnost može mijenjati okolinu iz koje proizlazi. Ali događaji su nas ubrzo deziluzionirali. U vrijeme naših početaka, još nitko nije bio ubijen zbog ideologije ili vjere kojoj pripada, a samo dvije, tri godine kasnije postalo je gotovo nemoguće prebrojati mrtve. Radilo se o umnožavanju, geometrijskom kinetizmu nasilja, ubijanja, smrti i nesreće. Dakle, u tom trenutku, ako ne želiš pobjeći ili jednostavno zaboraviti, postaješ strogi i vrlo kritični spram vlastitih ideja i projekata, pa stvaralačkom činu često počinje nedostajati lakoća. Istovremeno postaješ i sve više sebični i samoživi misleći otprilike ovako: 'O.K. Ako umjetnošću ne mogu mijenjati svijet, još uvijek mogu stvarati, pa ako stvorena djela budu dovoljno snažna, ona donekle mogu utjecati na gledatelje. U najgorem slučaju, ako se ne budu ticala nikoga, ona će biti moja i ja ću pokušati promijeniti sve, mijenjajući sebe'. To ne znači da je umjetnost nepotrebna, preslaba i beznačajna, čak i ako se tako ponekad čini. Pravi je problem u tome što smo mi (ne samo u umjetnosti) preslabi da mijenjamo stvarnost. Nisam siguran da li je ovo pravi odgovor na ovo pitanje. To što sam još uvijek ovdje, možda je bolji.

Ulazite u novi projekt. O čemu je riječ?

B. Šeparović: Projekt pod radnim nazivom *Convertible* otvara novo razdoblje djelovanja i kazališne produkcije Montažstroja. U vremenu tranzicije odlučujemo se za propitivanje krhkosti tijela, subjekta, te posebno identiteta, oblike njegova utvrđivanja, definiranja i određivanja pripadnosti određenim idejama, ideologijama i sustavima. Postavlja se pitanje vrijednosti kojih se odričemo i vrijednosti koje prihvaćamo. Ova pitanja protežu se od područja identiteta individualnosti preko identiteta grupe do projekcija novog čovjeka kojeg tek treba spoznati. U predstavi *Convertible* namjeravamo se koristiti svim izvedbenim jezicima (gluma, ples, izvedba), a samu predstavu temeljimo na biblijskoj priči o Savlovom putovanju u Damask, tj. 'konverziji' Savla, progonitelja kršćana u sv. Pavla, utemeljitelja kršćanske crkve.

Da bi Montažstroj postao profesionalna skupina u pravom smislu moraju se neke stvari riješiti unutar skupine, u produkcijskom sustavu i statusu izvođača i autora. Kako sada stvari stoje s vašim profesionalnim uređenjem?

B. Šeparović: U težnji za očuvanjem posebnosti vlastitog umjetničkog izraza, ali i zbog specifičnosti u produkciji naših umjetničkih djela - djelovanje skupine je od samog početka zamišljeno kao van-institucionalno, tj. produkcijski neovisno od državnih i gradskih kazališnih institucija, pa je još 1992. Montažstroj registriran kao jedno od prvih privatnih kazališta u Hrvatskoj. Time je zakonski (barem na papiru) izjednačeno sa ostalim javnim kazalištima. Sa stalnim članovima, ali bez vlastite pozornice (ili studija za pokuse), ono je okrenuto etabliranim kazališnim institucijama kao koproducentima projekata, te sponzorstvima i donacijama kao obliku posve tržišnog financiranja vlastite djelatnosti. Smatram da bi država mogla i trebala omogućiti stalnost i potpunu profesionalnost u radu neovisnih skupina. Naime, kako je osnova našeg umjetničkog djelovanja proučavanje kazališnog jezika, te istraživanje novih mogućnosti kazališnog i plesnog izraza, stalno financiranje istraživanja moglo bi se osigurati državnim (mjesečnim ili godišnjim) dotacijama na temelju projekta, dok bi se sama produkcija kazališnih predstava mogla financirati iz sponzorstva i donacija zainteresiranih privatnih i državnih tvrtki. Kako bi se potaklo ulaganje u kulturu, država bi morala donijeti pozitivne zakonske propise o poreznim olakšicama za potencijalne ulagače. S vremenom i adekvatnom medijskom kampanjom, ulaganje u kulturnu proizvodnju moglo bi postati pitanje prestiža među ulagačima.

Koje su prednosti, a koji nedostaci rada sa izvođačima koji nemaju formalno umjetničko obrazovanje?

B. Šeparović: Osnovni je nedostatak neregulirani formalno-pravni i profesionalni status



izvođača i autora - članova skupine. Dok je u Hrvatskoj status glumca, plesača i opernog pjevača legaliziran uz sve društvene beneficije i prava, status izvođača još nije niti definiran, te mu nedostaje kako državna tako i cehovska podrška. U smislu profesionalnog statusa, naši izvođači do sada su bili poluprofesionalci. Dakle, u našem se slučaju može govoriti o umjetnicima koji nemaju formalno umjetničko obrazovanje, ali su potrebne vještine i umijeće stekli višegodišnjim analitičkim i sustavnim laboratorijskim istraživanjem scenskog izraza unutar skupine, te pohađajući različite tečajeve i neformalne škole. Prednost je izvođača (što ih razlikuje od drugih kazališnih umjetnika, kako amatera tako i profesionalaca) svijest o značaju njihovog djelovanja, beskompromisno posvećenje kazalištu, te predan i disciplinirani rad unutar skupine kao posve homogene cjeline. Izvođači Montažstroja su upornim, šestogodišnjim radom dostigli kvalitetu koja ih stavlja u rang s kolegama iz inozemstva, pa smo kao skupina danas spremni za brži rad nego u fazi u kojoj smo tražili naš kazališni jezik, tako da smo otvoreni za suradnju s drugim umjetnicima - glumcima, plesačima, likovnim umjetnicima...

Koliko izvođač osobnog unosi u predstavu i koliko je taj materijal estetski operabilan?

B. Šeparović: Suvremeni izvođač je istovremeno subjekt i objekt predstave, pa se u njegovom slučaju ne može govoriti samo o reprezentaciji, nego i o egzibiciji. On nije ni glumac ni plesač, nego i jedno i drugo - potpuna scenska osoba koja u predstavu u potpunosti unosi sebe samog. Njegov je kazališni čin potpuni scenski čin, prije svega zasnovan na njegovom tijelu, koje u scenskim akcijama nije i ne može biti vođeno samo vještinom nego i osobnim stavom izvođača. A po našem je mišljenju tijelo u razdoblju tranzicije jedino preostalo utočište i motor duhu oslobođenom od ideologije i utopije...

Ipak, činjenica da ni ti niti većina izvođača s kojima si radio nemate formalno kazališno obrazovanje nije nezaobilazna. Otkud dolazi ta produkcijska umješnost u vašim predstavama?

B. Šeparović: Mi smo pravi primjer skupine bez formalnog umjetničkog obrazovanja čiji uspjeh potvrđuje tezu da edukacija formalnog tipa nije nužni uvjet za kreaciju visokovrijednog umjetničkog djela. Sposobnošću izražavanja u različitim medijima, njihovim povezivanjem, suprotstavljanjem i prožimanjem pokušali smo, a nadam se i uspjeli, umjetničkoj vrijednosti projekta osigurati i njegovu tržišnu vrijednost, a time produkcijsku neovisnost i superiornost nad svim sličnim projektima.

Koja je cijena neovisnosti i da li te privlači institucija?

B. Šeparović: Projekti Montažstroja zasnovani su na istraživanju unutar odabrane skupine. Za razvoj tjelesnog izraza nužna je stalnost i prisnost, homogenost odnosa unutar skupine, što je gotovo nemoguće ostvariti unutar heterogene cjeline ansambla neke kazališne institucije. Takva homogena skupina, u kojoj je djelo svakog pojedinca izjednačeno s njegovim životom (to je prednost, ali i cijena neovisnosti) i u kojoj članovi ne pristaju na umjetničke kompromise, postaje sposobna odgovoriti najvišim zahtjevima i izazovima suvremenog scenskog izraza. Stoga me institucija privlači samo kao producent ili koproducent naših djela.

Theatre of transition

At this moment, the most prominent and most successful Croatian theatre company is Montažstroj Theatre. It's artistic manager, director and choreographer, Borut Šeparović, stresses the intermedia character of his performances. The first five years of the company's work was dedicated to "the theatralisation of the football and pop culture" but for some time now Montažstroj is seriously turned towards the facts of life in East Europe (transition, convertibility, religion, body instead of ideology). At this moment, Montažstroj is not performing in Croatia, since there is no possibility of getting an adequate professional contract anywhere. The whole first part of the 1996 the company is going to spend touring Europe, at the same time preparing a new "work-in-progress" performance. Šeparović is working with the performers without the formal artistic education, which is rarity in Croatia. The only bad side of that fact is that his performers don't have a recognised social status.

Pismo iz Atlante

Bila sam iznenađena visokim brojem produkcija u koje glumac ili plesač može biti istovremeno uključen. Izgleda da to predstavlja i glumcima i redateljima problem, a vezano je izravno za financijsku realnost

Lisa R. James

S obzirom na rat i političke promjene tijekom posljednjih pet godina, bilo je vrlo teško poduzeti precizna istraživanja o umjetnicima i umjetničkim skupinama u Hrvatskoj ukoliko radite u Sjedinjenim Državama. Tako na ovom putu za Zagreb nismo bili pripremljeni na količinu rada s kojom smo se susreli. Ne mogu dovoljno naglasiti koliko je bilo važno vidjeti, uz predstave, probe i radne prostore umjetnika da bi se potpuno shvatili uvjeti u kojima rade naši kolege u Hrvatskoj. Slijedeći dojmovi temelje se na našemu vrlo kratkom posjetu; prije no što nastavim moram reći da je tjedan dana jedva dovoljno vremena da bi se iskreno shvatile vrijednosti umjetnika i predstava. Unatoč ograničenoj financijskoj podršci, postoji ogromna količina opće aktivnosti u kazalištu i plesu. Iako su radni prostori ograničeni, studiji i kazališta koje smo posjetili dobro su opremljeni i čini se da im je satnica prilično zakrčena. Prostori za probe su brojniji i bolje opremljeni od onih u Atlanti. Cijena korištenja takvih prostora je jednaka u oba grada. Naši kontakti sa Galerijama grada Zagreba govore o sličnim uvjetima za likovne umjetnike, iako u Zagrebu postoji manje mogućnosti za izlaganje.

S obzirom na medijsku sliku viđenu u Sjedinjenim Državama, teško je ne promatrati rad kroz perspektivu rata. Nakon nekog razmišljanja, jasno je da je okolina u kojoj umjetnici rade pod utjecajem rata, ali je od strane stranih novinara potcijenjena njihova želja i mogućnost za nastavak normalnog života. U našem kratkom razgovoru **Kilina Cremona** nam je rekla kako se njeni plesači teško koncentriraju na početku proba. Ali nam je puno samih umjetnika reklo kako je bitno potpuno se koncentrirati na posao i isključiti sve ostalo dok su na probi. Drugim riječima, postoji snaga u pristupu radu koji zahtjeva da se umjetnost uzima samostojno i promatra kao takva. Moram ponovno naglasiti da u Zagreb nismo došli kao voajeri nego sastajati se s umjetnicima pod njihovim vlastitim uvjetima.

Postoje određene paralele između uvjeta rada umjetnika u Hrvatskoj i Sjedinjenim Državama. Financijski izvori su ograničeni, bilo da dolaze od vlade ili iz drugih izvora. Bez daljnjega, u nas ima puno više fondacija i udruga koje financiraju razne programe, ali za nezavisne grupe i alternativne umjetnike odvojeni su minimalni iznosi (iako i dalje sveukupno veći). Jedna od prednosti u Sjedinjenim Državama je povijest individualnih ulaganja, jedino rastuće područje financijske potpore za umjetničke organizacije.

Izravni rezultat nedostatka ulaganja u Hrvatsku je produženo planiranje vremena za razvoj projekata. Za autore koje smo mi sreli najmanje godinu dana je potrebno da isfinanciraju novi projekt, što ne mora uključivati probe ili produkcijski razvoj. Kada je projekt razvijen i spreman za predstavu, cijene najma kazališta izgledaju vrlo visoke za nezavisne skupine. Dosljedno, teško je ponuditi sustavno igranje predstave jednom tjedno kroz nekoliko tjedana ili mjeseci. Izražena teškoća u nalaženju pristupačnog kazališnog prostora svakako utječe na mogućnost autora da proizvode. Uslijed produženog vremenskog okvira za razvoj i produkciju čini se da je koreografima i redateljima vrlo teško razviti koherentnu estetiku sa svojim glumcima i plesačima. Bila sam iznenađena visokim brojem produkcija u koje glumac ili plesač može biti istovremeno uključen. Izgleda da to predstavlja i glumcima i redateljima problem, a vezano je izravno za financijsku realnost.

pravo mogućnost pripadnosti umjetnika Montažstroja samo jednoj skupini omogućilo je redatelju **Borutu Šeparoviću** i glumcima da stvore potpuno jedinstven fizički teatar. Uvježbavanje i zajedničko istraživanje tehnike dovelo je glumce do visokog nivoa izvedbene preciznosti i brzine koja bi uz manje vježbe bila ne samo fizički opasna nego i umjetnički prazna. Predstava *Everybody Goes 2 Disco From Moscow 2 San Francisco*, stjecište pop kulture i filozofije mladih ljudi u Hrvatskoj, na gledatelja djeluje emocionalno razorno. Riječ je o jednoj od najzanimljivijih kazališnih pojava u Europi i to je bio jedan od razloga da ih pozovemo na turneju u SAD u sklopu našeg četverogodišnjeg projekta *Survival Art*.

Montažstroj sam gledala prvi dan našeg boravka u Zagrebu, a zanimljivo je da sam zadnji dan upoznala još jednu izuzetno zanimljivu umjetnicu, koreografkinju **Mare Sesardić**. Fascinirao me njen pristup problemu žene u machističkom društvu



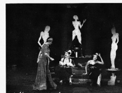
Montažstroj: *Everybody Goes 2 Disco From Moscow 2 San Francisco*

koje ne karakterizira samo Hrvatsku. Njene sam predstave, nažalost, mogla vidjeti samo na videu, ali za 1997. godinu planiramo moguće gostovanje i njenog plesnog studija u SAD.

Treći, izuzetno zanimljiv umjetnik, s kojim planiramo nastaviti suradnju, jest **Borna Baletić**, redatelj i umjetnički direktor u varaždinskom kazalištu. Kako sam tamo čula, riječ je o teatru koji sustavno pruža šansu mladim redateljima i žao mi je što, uslijed nedostatka vremena, nisam bila u mogućnosti vidjeti više njihovih predstava. Iako mi tekst predstave (*Kraljevo*) nije poznat od prije, transparentan je stil predstave koji si u Americi rijetko koji redatelj može dopustiti, a njegove su karakteristike trajanje i tišina. Fascinirana sam izuzetnom disciplinom koju posjeduju glumci u toj predstavi, koji su u stanju zatomiti ekshibicionizam na sceni, što se opet teško da usporediti sa američkim glumcima.

Pored toga, dvije maštovite predstave koje ne ruše stilske barijere, ali su u svojim formama visokovrijedne, jesu *Mrvek i Crvek* i *Groznica*, koje pokazuju kako i standardna kazališna produkcija može biti zanimljiva ukoliko je osvježena duhovitošću redatelja i glumaca ili produkcijskom snalažljivošću.

Hrvatsko kazalište izuzetno je inspirativno i sigurna sam da bi u Sjedinjenim Državama bilo puno



I. Vidić/M.Živković: *Groznica*

zainteresiranih programera za događanja u ovoj, nama kulturno gotovo nepoznatoj, zemlji. Stoga se nadam da ćemo početkom slijedeće godine, u suradnji sa Centrom za dramsku umjetnost, dovesti veću grupu programera u Hrvatsku, koji će imati vremena obići ne samo kazališta i umjetnike u Zagrebu, nego i u drugim gradovima

Lisa R. James programer je Survival Art Projecta u kazalištu 7 Stages u Atlanti, Georgia. U Zagrebu je boravila u listopadu 1995.

Negdje moraš biti upisan

Razgovarao: **Goran Sergej Pristaš**
Snimio: **Nino Šolić**

Uz sve proturječnosti i kompromise na koje nailazimo radeći u instituciji, mi njoj pripadamo. Institucija donosi sigurnost, ali ne samo materijalnu, već i duhovnu

F *Ti si još prije par godina odlučio posvetiti se kazališnoj instituciji. Kao umjetnički ravnatelj varaždinskog HNK, po tvojoj procjeni, što si uspio tamo napraviti od 1989?*

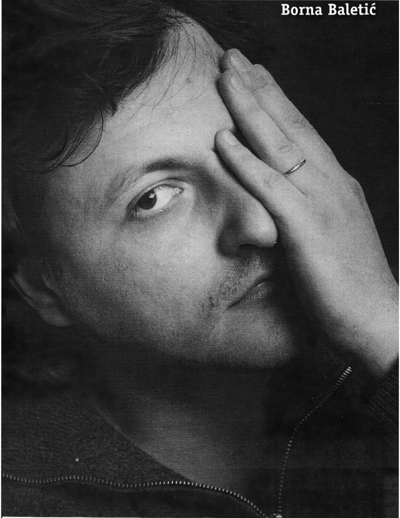
Borna Baletić: Krivo bi bilo reći da sam se ja posvetio instituciji. Bio sam tek izašao iz Akademije. Moje kazališno iskustvo bilo je malo, imao sam samo nekoliko profesionalnih režija iza sebe. Zapravo, tek sam se počeo snalaziti u mediju kazališta. Na Akademiji ništa drugo osim institucionalnog, odnosno građanskog kazališta i nisam mogao upoznati. Govorim o poetici, o unutarnjem duhovnom ustrojstvu, o izrazu. Što se tiče onog izvanjskog funkcioniranja kazališta tu pogotovo nisam znao ništa. Stoga i nisam imao kamo nego u instituciju. Uostalom, tada me najviše i privlačio teatar glumačko-govorne provenijencije od **Brecht-Weissa** preko **Brooka** do njemačkog postmodernizma **Straussa** i **Steina**. Biti redatelj takve provenijencije i raditi izvan institucije nemoguće je. Nisam osjećao potrebu. Danas da. Danas me interesiraju i neke druge stvari. Možda bih i to mogao raditi u instituciji, ali tamo tome jednostavno nije mjesto. (Npr. već dugo želim raditi **Koltesovu** dramu *U samoći polja pamuka*.) Repertoarno odnosno institucionalno kazalište ima svoju poetiku i svoju ljepotu.

Kad me pitaš o šest godina provedenih u Varaždinu, žao mi je što ih nisam bolje iskoristio. Imao sam svoje kazalište. Svoju slobodu izbora. Neki kompromisi su nužni, doduše. Ali tu su dobri suradnici, ljepota rada u grupi. Traganje za novim rješenjima, sitne kazališne zavjere. Svega je toga bilo, ali je moglo i više. Pokušao sam dovesti i svoju generaciju radatelja (**Katunarić, Prohić, Raponja**), ne bismo li oformili neku vrstu kartela devedesetih. Nije to bilo iz potrebe da dobijemo više posla, posla smo imali. Potreba je bila, barem s moje strane, naivna i ambiciozna. Stvoriti nekakav kazališni jezik generacije. Raditi i biti zajedno. Režija je, međutim, individualna umjetnost, pogotovo unutar repertoarnog kazališta, i tu nema puno filozofije. Radi svoje predstave, stvaraj svoje svjetove i gotovo.

Napravio sam u Varaždinu nekoliko dobrih predstava, doveo nekoliko mladih ljudi, koji su tamo počeli, pokazali se, napravili sjajne uloge, neki vrlo dobre režije. Žao mi je da dobre predstave nisu bile viđene (*Arrabal, Piknik u prirodi, Woyzeck, Liliom*). Trebalo bi više putovati, više se pokazivati.

Zapravo, dva su glavna problema varaždinskog kazališta: Zagreb i provincija. Zagreb nije zainteresiran za ono što se događa u drugim gradovima Hrvatske. Nekada je Hrvatska bila zemlja regija i Zagreb ih je itekako poštovao. Varaždin je početkom stoljeća bio zagrebačko prigradsko kazalište. Danas je predaleko. Moramo na svoj trošak slati autobuse u Zagreb ne bi li ljudi došli barem na premijeru. Kao rođeni Zagrepčanin imam to pravo reći.

Dugo me zapravo kopkalo što je to što provinciju čini provincijom. Materijalno, Varaždin ima i bolju situaciju od Zagreba. Kulturna razina je tu negdje, ako ne i viša. Međutim, ništa nije dobro dok Zagreb ne kaže da je dobro. To je potreba za tuđim mišljenjem. Individualac prije svega ima svoje mišljenje, koje potom provjerava kroz tuđe. Provincijalac prvo čuje tuđe, a potom gradi svoje. I Zagreb pati od istog provincijalizma. Nije čudo da toliko mladih ljudi odlazi van. Tamo neke i bez razmišljanja prihvaćaju.


Borna Baletić

Ti si i kao redatelj ostao u instituciji. Što je tomu razlog?

B. Baletić: Još uvijek nisam radio izvan institucije. To me nedvojbeno privlači. Zvuči vrlo kazališno, izazovno, romantično. Nisam dosad imao priliku ili, ako hoćete da budem iskren - nisam se usudio. Radi se o nečem drugom, o različitom materijalu. Prepušten si nekim drugim uzusima, moraš drugačije razmišljati. Naime, problem institucije nije samo u materijalnoj sinekuri. Naše obrazovanje, način shvaćanja umjetnosti odnosno duhovnog stvaralaštva uopće vezuje nas uz instituciju. Nije stvar u novcima. Stvar je doista u našem načinu razmišljanja. Mi živimo u građanskoj kulturi i nacionalnom tipu države. U takvoj je kulturi stvaralaštvo iznad individualnosti. Kad kažem nacionalna, građanska ne mislim na ove recentne društvene promjene. Mislim na etiku i estetiku posljednja dva stoljeća u zapadnoj civilizaciji. Mislim na drugačiji način shvaćanja svijeta nakon baroka.
O tome bi sociolozi i kulturolozi mogli biti precizniji. Ono što hoću reći jest da uz sve proturječnosti i kompromise na koje nailazimo radeći u instituciji, mi njoj pripadamo. Institucija donosi sigurnost, ali ne samo materijalnu, već duhovnu sigurnost. Ona je čak, rekao bih, važnija. Duhovna sigurnost donosi utočište u tradiciji. U njoj je teže pogriješiti. Postoje autoriteti koji pokrivaju vaše nedostatke. Poput **Shakespearea** ili **Ibsena**, HNK ili Gavella posjeduju svoje ime, uz koje se sigurnije osjećaš. Možemo pričati protiv, boriti se protiv institucije. Međutim, naš način razmišljanja nas vraća u nju. Bilo bi lijepo osamostaliti se, ali bježati od kazališne institucije jest kao da bježite od institucije države. Ako izađeš iz jedne, moraš ući u drugu. Negdje moraš biti upisan.

Koja je uloga redatelja u instituciji? Kakav je odnos između redatelja i glumaca?

B. Baletić: Osim materijalno praktičnih, odnosno organizacijskih razloga, ne vidim nikakvu drugu vezu između redatelja i institucije. U građanskom kazalištu on je taj koji najbolje zna čitati partituru, pa stoga i zna reći drugima kako da to zajedno izvedu. Takav je odnos i danas itekako živ, ali je prošlost. Redatelja danas mora smisliti predstavu. Nakon toga mora uvjeriti glumce i suradnike u svoju duhovnu potrebu i motive. Redatelja uspoređujem sa svećenikom. Dok nema u umjetnosti konvencija postojat će redatelji koji će ih uspostavljati. Prije je postojao i Bog i konvencije. Čak je i sadržaj bio poznat. Valjalo je samo znati slušati i znati uživati u izrazu. Danas redatelj mora pronaći sadržaj, jer on se ne da izmisliti, mora uspostaviti konvencije i uvjeriti, poput svećenika, u ispravnost svijeta koji želi postaviti na scenu. Naravno, nije dovoljno zarediti se da bi se znalo Riječ Božju.

Danas se sve češće čuje među glumcima kako nema redatelja koji bi ih mogli povući za sobom, uvjeriti ih u ispravnost svog mišljenja, jasnoću ideje itd. Da li ti se to čini opasnim po status redatelja?

B. Baletić: To je sigurno. Sve je manje karizmatičnih ličnosti. S druge strane i vremena se mijenjaju. Zašto bi netko morao imati karizmu, nešto mistično, da bi ga se slušalo. Nije li dovoljno da je u pravu. Ali i takvih je redatelja malo, koji znaju što hoće. Nije to samo stvar škole ili talenta. Danas je potrebno imati mnogo više informacija. Valja biti, uz sve medije i multimedije originalan. To u kazalištu nije nimalo lako. Unatoč svemu, moram reći da mi se čini da i glumci danas puno manje slušaju. Slušati u smislu čuti. Bilo kako bilo za status redatelja me baš briga. Ako će redatelji naći sadržaj svog stvaralaštva, režija će postojati kao izraz. Možda će režija mutirati u nešto drugo, tko zna. Tko će razmišljati isključivo o formi, taj će sigurno propasti. Sadržaja za umjetnost će uvijek biti.

Studenti filma imaju kina i videoteke. Studenti kazališne režije prepušteni su našoj domaćoj produkciji. Pokušajte zamisliti situaciju da ste student filma i da možete gledati samo hrvatsku filmsku produkciju

Mnogi režiseri su svoj rad u Hrvatskoj podredili kontekstu (političkom, upravnom, financijskom). Čini se da si ti po tom pitanju manje opterećen jer nisi u centru.

B. Baletić: Volio bih i ja biti u centru. Ako si u kazalištu, a nisi u centru pažnje, onda nešto s tvojim predstavama nije u redu. Naravno volio bih da me moje predstave po svojoj kvaliteti dovedu u centar pažnje, bio ja u provinciji ili ne. Međutim, kad ti to ne uspije, posluži se ovim kontekstima. I budeš redatelj i umjetnik. Ti pojmovi ionako mogu značiti sve, a ne moraju značiti ništa.

Čini se da nezavisna produkcija u Hrvatskoj proizvodi puno zanimljivije kazalište nego institucija. Da li imaš isti utisak i kako to komentiraš?

B. Baletić: Nezavisna produkcija u nas je sigurno zanimljivija od redovne, repertoarne. Osnovna kvaliteta je u njenoj nepredvidljivosti. Na neki način svaki put kad idemo u kazalište gledati predstavu neke nezavisne grupe gotovo da možemo biti sigurni da nas čeka neko iznenađenje. Time je već stvar mnogo zanimljivija. Naravno, govorim o onim pravim nekomercijalnim neformalnim grupama.
Ne samo da će neformalne grupe češće uzeti zanimljiviju recentnu dramsku literaturu, već će i pristup biti drugačiji i nepredvidljiv. Naše društvo trenutno ima potrebu za trajnim i već zadanim vrijednostima. Iz tog i proizlaze sve moguće muke na koje nailaze ljudi željni nezavisnih drugačijih predstava. Klima koja je stvorena Eurokazom, potom čitava naša situacija, politička i društvena pa ljudska, duhovna zrelost koju posjeduje naša takozvana mlada generacija, rezultirale bi sigurno izuzetno vrijednim stvarima, koje bi bile važne i za Hrvatsku. Pogledajmo samo uspjehe Montažstroja. Recimo **Srđan Sorić** ili **Emil Matešić** ljudi su koji uspijevaju vani, a ovdje tek povremeno nešto učine. Energija tih ljudi sigurno bi mogla mnogo više učiniti kod nas nego vani.
Za to vrijeme, u repertoarnom kazalištu vlada prije svega predvidljivost. Riječ je o toj duhovnoj sigurnosti u kojoj se sve više manje vrti.
Stvar počinje od Akademije. Tamo mlad čovjek, u strahu od nepoznatog počinje razmišljati o tome kako što bezbolnije i što jednostavnije učiniti ono što se očekuje. Prije sam mislio da se to samo meni događalo, ali sad vidim generacije i generacije i uvijek istu priču, ako ne i goru. Raditi onako kako se radi. Heidegger tu rječicu "se" izdvaja kao pokazatelj nekvalitetnog i nestvaralačkog razmišljanja. Naime, naše je kazalište preplavljeno mudrostima i mudrijašima koji znaju kako se nešto radi. Ne netko određen, već potpuno izgubljeno u prostoru i vremenu nešto se radi i razmišlja. To nije plod nikakve škole, tradicije, konvencije. Bilo bi sjajno da postoji tradicionalni sustav učenja koji bi se predavao na Akademiji. Riječ je o kulturnoj letargiji i neinformiranosti. Uopće možemo reći da naša kultura nema niti program niti dobro definiranu poetiku ili politički identitet. Ne postoji ni


M.Krleža: *Kraljevo*, HNK Varaždin

čvrsta povezanost s hrvatskim naslijeđem, koje je zasigurno jedno od najbremenitijih u Europi.
Ništa ne bi smjelo biti isprika za nemar kojem su prepušteni mladi ljudi koji iskreno i istinski žele stvarati. Studenti filma imaju kina i videoteke. Studenti kazališne režije prepušteni su našoj domaćoj produkciji. Pokušajte zamisliti situaciju da ste student filma i da možete gledati samo hrvatsku filmsku produkciju!. Kazališna produkcija opet vapi za novim snagama i tako se krug zatvara. Iz šupljeg u prazno. Iznova se otkriva topla voda, uspostavljaju se neki lažni kriteriji itd.
U čitavom tom tužnom i dosadnom okruženju nezavisna produkcija daje jednu životnost, novost, pomaknutost. Ne treba se pritom zavaravati da tu postoji neki manifest novog odnosno istinski i neslučajni kazališni život.

Da li se sigurnost institucije dovodi u pitanje projektima koji ne pripadaju mainstreamu hrvatskog kazališta?

B. Baletić: Na neki način da. Ako predstava ne uspije kod publike ili kod kritike vaš institucionalni status bit će ugrožen. To bi bilo zapravo potpuno u redu. Institucionalna predstava, koja je odbačena od strane publike ili kritike neće, međutim, imati iste posljedice po vašu sigurnost. Takva će predstava biti dio cjelokupne institucionalne svakodnevnice i, kao takva, bit će pošteđena, ili bolje reći, bit će puštena da egzistira u svom dosadnom miru. Onu "drugačiju" predstavu jedva će dočekati da bi rekli sve što misle o vama.

Institucija ima svoj sistem financiranja. Da li je tebi teško skupiti novac za produkciju?

B. Baletić: Ne, nije. Ja se oko toga i ne brinem. Doduše možda sam već počeo i razmišljati da radim u okviru postojećeg. Moje predstave nisu skupe. Oko toga se ne trudim, one jednostavno jesu takve. Ponekad je tek neki detalj skup. Na primjer, u *Kraljevu* sam inzistirao na tome da se **Ljubo Kerekeš**, koji igra Štijefa, spusti sa cugom na visinu od dva metra, i potom opet ode u zrak. Na kraju se izvodilo običnim kazališnim cugom, ali da se morao investirati neki novac za npr. nekakvo vitlo ili slično, ja bih na tome inzistirao.
Oko novca za predstave brine se financijska služba na čelu s ravnateljem. Taj posao je uvijek prilično mučan i kompliciran, ali recimo da je u Varaždinu nešto lakše zbog bolje stojeće privrede. Firme pomažu, doduše ne toliko novčano, koliko u materijalima, što je ipak dosta.

Ti si često u inozemstvu gledao predstave, sudjelovao na kongresima itd. Kako hrvatsko kazalište stoji u odnosu prema ostatku svijeta i postoji li potencijalno tržište za nas u inozemstvu?

B. Baletić: Mi posjedujemo energiju, otvorenost i duhovitost, koja je izuzetno vrijedna i zanimljiva vani. Na zapadu, naravno. Čitava politička situacija nam ide u prilog. Međutim, mi nemamo produkciju. Ono malo što imamo ne znamo prodati. Nije stvar novca koji bi trebalo uložiti, već samouvjerenja i odluke da se to učini. Zapravo je vrlo lako prodati se na zapadu. Moraš samo govoriti ono što oni hoće čuti. To mnogi naši ljudi itekako dobro čine. Međutim, ako se hoće pokazati naš autohtoni izraz, koliko god ta produkcija bila mizerna, mora se i država oko toga potruditi. Inače, tržište je ogromno i žuđaju za novim snagama i energijama.

Kada bi morao skrojiti program od pet

hrvatskih predstava koje bi poslao na put oko svijeta, koje bi to bile?

B. Baletić: Montažstroj, *Woyzeck* HNK-a u Varaždinu, *Posljednja karika* iz Gavelle, *Samson i Dalila* HNK -a u Zagrebu i *Crvek i Mrvek* Medvešek Bros.
I svoju bih pokoju predstavu poslao malo po svijetu.

Zagrebačka publika nedavno je vidjela tvoju varijantu Krležinog Kraljeva. *Za razliku od bučne Krležine drame ovo je tiho i intimno* Kraljevo. *Zašto?*

B. Baletić: Obožavam biti među ljudima. Zapravo, obožavam gomilu ljudi na nekoj svečanosti, na rock-koncertu npr., u crkvi. Obožavam one ostatke rituala koji su preostali u našoj kulturi. Krleža se gnušao nad tom pijanom i razularenom, doslovno ekspresionističkom masom, a ja na neki način za njom čeznem. Ako malo prošećete po periferiji grada vidjet ćete da se ljudi skupljaju u nekakvim praznim, trošnim i tužnim birtijama. Masa je ljudi, pogotovu onih koje je rat zahvatio, koji čeznu za društvom s kojim će se napiti, za masom u koju će se utopiti. O tome smo i govorili u ovom našem *Kraljevu*. Naglašavam ovo našem, jer su mnogi dolazili vidjeti neku svoju sliku Krleže, a ako ne to, onda barem **Radojevićevo** *Kraljevo*. Ja sam radio predstavu o ljudima koje srećem i gledam svaki dan na Trešnjevci. Sve ostalo mi je manje važno.

Nedavno si radio s Goranom Petercolom. *Njegov je rad negdje temeljen na odsutnosti materijalnosti. Koliko je to blisko tvojim idejama?*

B. Baletić: Volim raditi s ljudima za koje ne znam što će učiniti, na koji način će riješiti, npr. scenu. Volim tu malu neizvjesnost. Iz potpune sigurnosti ne može se dogoditi izvrsna, posebna predstava. Goran se malo začudio, kad sam ga zvao. Nikada dosad jedan nefigurativni konceptualist nije radio scenografiju. Međutim, kad sam mu objasnio na koji način mislim napraviti Krležu, to mu se svidjelo. Imao je mnogo posla u to vrijeme, pripremao je biennale, ali ga je privuklo nešto novo. Sjene, svjetlo, prazan prostor, svođenje materijalnosti na minimum, neka vrsta odustajanja, sve su to načini izražavanja koji me i inače u svim medijima privlače. To je zapravo neka vrsta dijalektike. Naime, da li odustajanje od materijalnosti, odnosno odsutnost materije, na neki način i naglašava ono što od materijalnosti ostaje i na taj način tu materijalnost ogoljuje, naglašava, osamljuje, i dakle - izražava? Materija, materijalnost na sceni se ponaša uzvišeno. Zato je važno da je ona istinska, iskrena, da nije umjetna. Bez obzira bila ta materijalnost glumac, ljudski osjećaji ili scenografija. Gomila materijalnosti koju Krleža upisuje u dramu, kontrapunkt je samoći Janeza. Ta vrsta samoće danas i ovdje preciznija je baš u toj odsutnosti materijala. Tu je Goran Petercol sjajno osjetio prostor igre.

Kakav je tvoj odnos prema tekstu kao dovršenoj cjelini (u postupku nastanka predstava)?

B. Baletić: Misao, ideja u formi riječi ne mora biti uvjerljiva, ali se najlakše na taj način prenosi. Zato uzimam tekst prema kojem ću napraviti predstavu, ali se trudim ne misliti kroz tekst, već kroz ideju koja se želi izraziti. Glumac koji govori tekst, a ne živi lice, ili situaciju ili ideju, ostaje prazan. Tako i predstava. Međutim, često se događa da redatelji uzimaju tekst kao predložak da izraze neku drugu ideju, koju taj tekst ne posjeduje. Tu se onda događaju razna kazališna silovanja, i čovjek se pita zašto ne napišu svoj novi tekst.

Krležino Kraljevo *je, u svom vremenu, bila jedna od najkvalitetnije napisanih ekspresionističkih drama. Da li u suvremenoj hrvatskoj drami ima komada koji bi tebi, kao režiseru, bili zanimljivi po pripadnosti svom vremenu načelom modерniteta?*

B. Baletić: Lada Kaštelan, *Posljednja karika*. Jednostavno i duhovito. Na neki način pritom prikazuje svu složenost našeg naslijeđa i naše svijesti. Zapravo mi je čudno kako se nitko ranije nije sjetio tako isprepleti vrijeme i prostor. Od toga nema ništa hrvatskije. Onda **Mate Matišić**, *Anđeli Babilona*. Matišić, za razliku od mnogih naših i mlađih i starijih pisaca, još uvijek gleda oko sebe i skuplja lica i situacije. Sve to onda pobaca u prostore koji su duhoviti i zanimljivi. Forma nije, ali je zato sadržaj razbijen.

Planiraš li neku režiju u Zagrebu i kada?

B. Baletić: Mala scena Gavelle, tzv. Mamut, čini mi se kao mjesto na kojemu se može raditi malo drukčije. Tamo ću raditi tekst, zapravo monolog poznatog belgijskog redatelja **Jana Fabrea**: *Falschung, wie sie ist, unverfalscht*. Riječ je opet o odnosu pitanja identiteta: model, manekenka, odnos prema duši, odnos prema tijelu; prema pokazivanju, odnosno skrivanju samoga sebe. U ZeKaeM-u ću nakon toga raditi prema tekstu **Wernera Schwaba**, austrijskog anarhista i samoubojice. Trenutno je to jedan od najizvođenijih autora u Njemačkoj. Kao i svi moderni pisci i on se igra formom i kako to sam kaže samouništenjem. Ne samo svoje strvaralačke već i tjelesne osobnosti. On je radikalan i ispituje u sebi, odnosno svojim licima, krajnju slobodu duhovnosti unutar nekih društvenih konvencija. Dakle, dosadni ljudi u dosadnim svakodnevnim situacijama kreću u krajnje ludilo. Za razliku od mnoštva drugih dramatičara, ovaj je duhovit. Nadam se da ću biti i u našoj predstavi. Poslije toga radim jednu pravu institucionalnu predstavu u jednoj pravoj instituciji. I tome se izuzetno radujem. To je **Lope de Vega** u HNK. Nadam se da ću okupiti dobre suradnike i da će to biti jedna prava velika lijepa predstava.

Što očekuješ da će se dogoditi publici koja dolazi na tvoje predstave, recimo na Kraljevo?

B. Baletić: Gledanje je umjetnost. Gledanje je stvaranje. Recepcija predstave ovisi o mnogo stvari. Mnoštvo publike je duhovno lijeno dok nešto gleda. Uživati u uzvišenoj realnosti na sceni valja znati. Mnogi odu u kazalište, a da uopće nemaju potrebu za nekom vrstom duhovne spoznaje, ili bolje reći ne znaju što zapravo hoće od svog duha, zašto su uopće došli u kazalište. Volio bih da na mojim predstavama ljudima nije dosadno, ali i da im to što su vidjeli nešto znači.

Borna Baletić

Immediately after he graduated at the Academy of Drama Arts, young Croatian theatre director Borna Baletić, became the artistic manager of the Croatian National Theatre in Varaždin, where he also directed his most important projects (*Liliom*, *Kraljevo*). In this interview he is talking of his decision to work within the theatre institution. "To run away from the institution of the theatre is as useless as running away from the institution of the state. Exiting one of them means immediately entering another one. You simply have to be somewhere." According to Baletić, Croatia has a great artistic potential, which is not fully shown because of the bad production conditions. While Zagreb is still managing somehow, "the province" is almost completely neglected. As another great problem, Baletić stresses the inadequate organisation of the Crotia's only university study of theatre directing at the ADU.

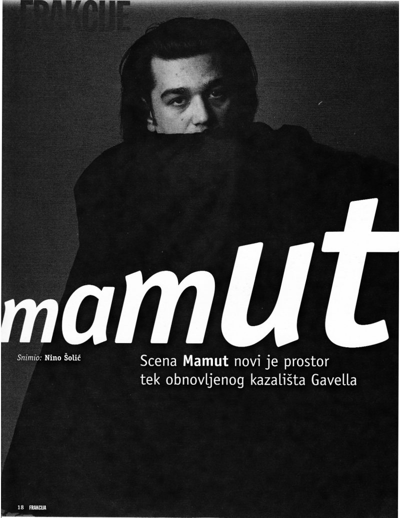
Ljiljana Bogojević

Snimio: **Nino Šolić**

rođena je u Varaždinu, diplomirala je na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu 1984. godine. Prvi put je nastupila 1979. u HNK Varaždin, kao Claudine u Molièreovom *Georgesu Dandinu*, a karijeru započinje ulogom Reze u Šovagovićevoj predstavi *Sokol ga nije volio* (DK Gavella, Zagreb 1982). Za vrijeme studija igra još u Exupéryjevom *Malom princu* (MK Trešnjevka, 1982) i Slamnigovoj *Večerici kod Božene* (Teatar &TD,1983). Na Dubrovačkim ljetnim igrama 1984. ima dva projekta: Euripidove *Bakhe* i Držićevu *Hekubu*. Prije odlaska u Skopje, u Zagrebu je 1985. napravila još dvije uloge - Lizu u *Djeci sunca* M. Gorkoga u DK Gavella i Polly u Brechtovoj



Prosjačkoj operi, u RANS-u. U skopskom Dramskom teatru Ljiljana je igrala Ernu u *Vikendu mrtvaca* (1985) Popovskog, Gospođu u Whiteheadovoj *Alfa-beti* (1986) i Rinu u *Kuli babilonskoj* G. Stefanovskog, za koju je 1990. dobila i Sterijinu nagradu u Novom Sadu, nagradu na teatarskim igrama u Prilepu, a proglašena je i za glumicu godine u Makedoniji. U Skopju je igrala još i u *Crnoj rupi* Stefanovskog (Narodni teatar,1988), Čašulovoj *Vejki* (Centar za kulturu i informacije,1989) i *Dies irae* Mirčevske (Narodni teatar, 1991), a snimila je i dvije drame za tamošnju televiziju. Po povratku u Varaždin igrala je u Jelčićevom *Woyzecku* i Baletićevom *Kraljevu*.



mamut

Snimio: **Nino Šolić**

Scena **Mamut** novi je prostor tek obnovljenog kazališta Gavella

Mamut se nalazi na pola zračnog puta od Ilice do Dalmatinske, s ulazom iz Frankopanske, na mjestu internog kluba bivše Gavelle, i vjerojatno predbivšem lovištu lokalnih mamuta.

U skladu sa otvorenim karakterom ovosezonskog koncepta Dramskog kazališta, Mamut se usudio koncentrirati na suštinski drukčije promišljanje teatra od onog na velikoj sceni, za koje se običava reći "nekonvencionalno" - što bi značilo da je perceptivno zahtjevnije, a u izričaju subjektivnije i suvremenije - opreno pokušavajući prepoznati prave vrijednosti i lučiti ih od ekletantnog i transparentnog artizma.

U svakom slučaju, tipično gavellijanski mainstream podržavao bi, točnije apsorbirao, u svoj organizam jedan projekt, koji s njim u svojim osnovnim premisama kolidira stvarajući time unutar iste institucije mogućnost dijaloga i interakcije dvaju oprečnih senzibiliteta.

Neke od koncepcijskih natuknica izgledaju ovako:

- traganje za suvremenim izričajem, navlastito teatarskim, kompatibilnim vremenu i prostoru naše stvarnosti, informiranje o recentnim i trendovskim zbivanjima unutar ne samo dramske umjetnosti;
- sučeljavanje i integriranje teatarske s drugim umjetnostima itd.,

a one bi se sadržajno konkretizirale kroz: kazališne produkcije manjih formi, performreading, čitanje novih dramskih tekstova (domaćih, inozemnih);

- koncerte mladih glazbenika;
- video-projekcije (kazalište, ples, glazba, film);
- tribine, instalacije, preformansi

u suradnji sa autorima: **B. Baletićem, R. Medvešekom, K. Cremonom, I. Stanevom, K. Marušićem, Grubimiksima, W. Schwabom, E. Jelinek, W.M. Bauerom, H. Backerom, M. Leighem, H. Hartleyem, A. Bassettijem, E. Erbom, J.L. Lagarcom, N. Renaudom,** studentima ADU, ALU, Glazbene akademije, i još nekim institucijama kao što su:

Austrijski kulturni institut, Britanski savjet, Francuski ured za kulturne veze, Talijanski institut za kulturu, Goethe institut, Ministarstvo kulture Hrvatske, Eurokaz, CDU, Filmoteka 16, Radio 101, časopisima Quorum, Godine, Metro, T&T...

Mamut bi dakle u ovoj sezoni trebao ponuditi nekoliko verzija vlastitog izričaja kojim bi, vjeruje se, izborio pravo na supostojanje s repertoarom velike scene. Računa se da bi to moglo rezultirati prepoznatljivim obrisima njegovog karaktera i naznakama identiteta.

Institucija

Mamut je u interesantnoj poziciji-opoziciji sa institucijom. Međusobno se osporavaju, dovode u pitanje, integriraju ili razdvajaju, relativiziraju. Što znači da dijalog mora postojati. Interakcija među različitostima pozitivna je varijanta svakog sustava.

Institucija bi trebala biti sredstvo, ne cilj. Gomilanjem ljudi unutar institucije ona postaje nepokretna, dekadentna, a trebalo bi računati s protokom ljudi i ideja. Svako statično bivanje u točno determiniranim okolnostima lako prelazi u naviku, navika prije ili kasnije u dosadu, a dosada je predvorje smrti. Bilo kakva energija pretvara se u čistu negativnost. Negativnost u kazalištu brzo postaje patološka.

Pojedinac funkcionira tako da unutar postojećih zadanosti omeđi svoj prostor i unutar njega se pokuša realizirati.

Stanje stvari

Jedan kazališni standard s početka stoljeća, tzv. psihološki realizam, uzet je kao mjerilo svega u teatru, svjesno negirajući sve što se dogodilo u psihologiji ili na planu realizma od toga vremena do danas. Zatim, tradicija se identificira s mnogo čime i stvara se niz proizvoljnih, neutemeljenih premisa koje rezultiraju čestim animozitetima, negiranjem, agresijama prema svemu što je drukčije. Proizvoljnost se akumulira, a to jednostavno nije dobro (pri tome mislim i na službene i na off-teatre). Ako se toliko trudimo zaživjeti u toleranciji, valjda bi ona trebala početi od kulture. Jednostavno, moramo se naviknuti supostojati s neistomišljenicima.



Bobo Jelčić

Završio ADU. Radi i živi u Zagrebu. Radi s ljudskim osobnostima i odnosima među njima. Slijedi unutrašnji ritam stvari. Dosad se bavio prepoznavanjem elemenata suvremenosti na sceni (kroz njemačku dramu - Strauss, Arjouni) i pričanjem poznatih sižea na osebujan način (*Tena, Woyzeck*). Režirao u DK Gavella, HNK Varaždin, HNK Mostar.

Estetska polazišta

Radim na tome da postanem ravnodušan, da slijedim unutrašnji ritam stvari, da slušam glazbu koju volim. Situacije se polako relativiziraju i opuštaju. Ili se meni tako čini. Mašta se usitnjava kako bi događanjima mogla dati pravo ime. Ritam je nježno spor, kao u Handkeovoj prozi.

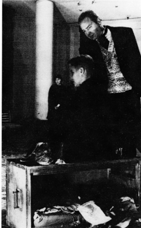
Ako je riječ o polazištima, onda polazim od realiteta. Recimo, od prostora u kojem se nalazim. Primjerice, jedna soba krije tisuće sitnih razonoda i priča. Treba ih samo znati prepoznati. Ili od sebe. Promatram se kako pušim cigaretu. Pokrete razlažem na dijelove. Analiziram stanja u kojima se nalazim.

Kako ?

Prvo, pokušavam biti smiren. Zatim, igrati se i komunicirati kako bi to činio i izvan teatra. Ne mistificirati. Da bih mogao uzimati, postavljam se tako kao da se uzima od mene. Bježim od objektivnosti. Nekad i od priče, ali samo zato da bi mi bila draža kad joj se vratim. Poznate sadržaje lomim kroz unutrašnjost glumca. Međusobno se osvješćujemo. Govor prisiljavam na autentičnost. Tražim napetost u svakodnevici, u uobičajenom. Ritmiziram vrijeme u kojem živim.

Dva *stranca* u zagrebačkom glumištu

Vladimir Stojsavljević



A.P.Čehov: *Višnjik*, Teatar Garage

Nostalgičan čovjek u društveno-političkom smislu može postati opasan za zajednicu, jer on realitet promatra kroz vlastitu iluziju već proživljenog vremena te na taj način opterećuje uspostavu kriterija novog realiteta. Magelli nudi gledatelju da o tome barem razmisli

Prošle godine u Zagrebu dva stranca napravila su svoje predstave: **Paolo Magelli** i **Janusz Kica**. Povezati redateljski rukopis ova dva redatelja gotovo je nemoguće, ali njihove predstave ipak povezuje činjenica da su nastale u nezavisnoj produkciji. Magelli je postavio svoje viđenje **Čehovljeva** *Višnjika* u produkciji Teatra Garage, a Kica najnoviju komediju **Coline Serreau** *Zeko Zajec* u produkciji Agencije Putak.

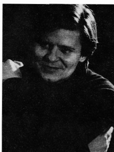
Paolo Magelli već desetak godina svojim redateljskim radom polako ulazi u tkivo onoga što bi se nazvalo hrvatsko glumište. Njegove predstave nisu imale samo velikog odjeka među gledateljima, nego su i pronalazile zanimljivu i izuzetnu podršku među kritičarima i teoretičarima. Moglo bi se reći da je njegova snažna i uvijek politički angažirana osobnost nametnula našoj kulturnoj javnosti fenomen jedne vrste kazališta uvjetno nazvanog - političkim kazalištem. Ovim se terminom označavalo svekoješta u nas, ali Magellijev pristup prilikom interpretacija klasičnih djela (primjerice, *Figarov pir* ili *Feničanke*) opravdava ovo označavanje redateljskog mu rukopisa, dok je mnoge angažirane i na taj način imenovane predstave odavno zameo vjetar. Magelli pripada krugu modernista koji su kao bezdomni raširili se Europom nakon studentskih nemira '68-e. Kao redatelj za nas je značajan po upotrebi dramaturgije koja explicite sadrži političku subverzivnost i liberalizam na rubu anarhije. Druga važna odlika koja nam se čini zanimljivom jest duboka socijalna ukorijenjenost njegove predstave u sredinu u kojoj nastaje. Postava *Višnjika* idealan je primjer za pojasniti što znači ovakvo označavanje njegovog rukopisa.

Čehov je početkom stoljeća pišući dramu *Višnjik* više slutio negoli poznavao sva gorka iskustva istinske političke emigracije koju će donijeti oktobarska revolucija. Njegova izgnanica iz domovine, Ranjevska, više je žrtva vlastitih zabluda i njezin angatonist Lopahin neke je vrste impresija čovjeka koji dolazi kao "nova vremena". Ali, Čehov je veliki pisac i u svoju dramu upisuje i mogućnost jedne radikalne interpretacije koja ne mora počivati na zadanim socijalnim odnosima ondašnje Carske Rusije. Magelli upravo zbog toga uzima za svoje polazište jedan rahli tekst gdje presipanjem njegove strukture može postići i drugačije političke i društvene konotacije. Njegova Ranjevska, u izvrsnoj interpretaciji **Anje Šovagović**, nije razmažena i blazirana plemenitašica, čiji sentiment brani prodaju Višnjika, koji označava njezino djetinjstvo, nego je osoba s iskustvom stanovitog reda i poretka. Naspram nje stoji čovjek koji u izričaju može biti primitivan, ali ima iluziju-viziju novog svijeta. To je Lopahin kojega igra **Filip Šovagović**. Cijela atmosfera predstave je neki prostor nestabilan, nešto razrušeno što bi se moglo obnoviti, ili još više razrušiti, što se ostavlja na volju licima koja se kroza nj kreću. (Prvobitna ideja Paola Magellija bila je da predstavu uprizori po skelama i razvalinama dvorane kazališta Gavella, koja se obnavljala, ali od toga se je odustalo iz nemogućnosti da se osiguraju uvjeti gledanja predstave. Magelli je atmosferu gradilišta prenio u predstavu, igrajući je u predvorju Gavelle.) Sama ideja obnove, restauracije, ponovnog građenja, ili kako god to zvali, postala je sadržaj predstave, nimalo ne iznevjeravajući tekst drame. Čehov je sukobio dva društvena sloja, dva svijeta - jedan u nastajanju i jedan u nestajanju, a Magelli je sve još više razlomio pokušavajući predočiti gledatelju da se etički moralni normativi ne

grade smjenom svjetova, niti sukobljavanjem društvenih slojeva. Njegova lica po sceni goni besmisao, njihova decentriranost je rezultat društvenih promjena, pa tako on kao i originalni Čehov - nema glavnog junaka, ali ima novu temu: nostalgiju! U predstavi Ljubov Andrejevna Ranjevska ne odbija Lopahina kao mogućeg ženika jer je on iz nižeg društvenog sloja, nego zato što je on jedan neprovjereni i ishitreni svijet u kojem njezine vrijednosti i kriteriji nemaju smisla ni mjesta. Ona u ime nostalgije za Višnjikom, za djetinjstvom, za svijetom u kojem je sve bilo prohodno i poznato te imalo svoju vrijednost i predznak, ne želi pružiti ruku "novom svijetu". I tu počinje politička subverzivnost ovakove interpretacije drame. Zašto? Pojam "nostalgija" u našem dnevnopolitičkom jeziku označava pretežito negativne stvari i bivšu ideologiju, a da se pritom nitko ne pita otkud ona dolazi i zašto se javlja. Nostalgičan čovjek u društveno-političkom smislu može postati opasan za zajednicu, jer on realitet promatra kroz vlastitu iluziju već proživljenog vremena te na taj način opterećuje uspostavu kriterija novog realiteta. Magelli nudi gledatelju da o tome barem razmisli. Po tome je ova predstava uvučena u socijalni život Zagreba gdje se trenutno građani i plemenitaši obnavljaju kao gljive poslije kiše, kao da je to moguće bez konkretnog procesa - što znači, vremena, prostora i kontinuiteta društvene egzistencije.

Janusz Kica započeo je svoju hrvatsku karijeru uprizorenjem glasovitog dječjeg romana *Knjiga o džungli* da bi potom, također u Zagrebačkom kazalištu mladih, postavio na scenu **Shakespeareovu** komediju *San Ivanjske noći*. Prošlogodišnje uprizorenje hit-komedije Coline Serreau *Zeko Zajec* tako je treća njegova režija u Zagrebu (poslije zaključivanja ovog broja Frakcije izašla je I četvrta Kicina režija u Zagrebu - *Tri Mušketira* - op. ur.) Ove se činjenice nabrajaju da shvatimo kako se radi o redateljskom radu koji kod nas postaje kontinuiran.

Kica nije vidljiv redatelj gledatelju i njegove predstave djeluju bezbolno, vedro, profesionalno uredno i ostavljaju u gledalištu zabludu da se tu ne radi o ničem tajnovitom o čemu bi još trebalo misliti nakon gledanja. Ma kako zvučalo proizvoljno, radi se o redatelju velike lukavosti koja se stječe odrastanjem u takozvanom realnom socijalizmu. Ima u Kice neke igre s cenzorima, toliko tipične za velike majstore kazališta u prijašnjem Sovjetskom Savezu. On gledatelju pruža prvorazrednu zabavu, ali umnijeg čovjeka ne ostavlja bez problema ili misaone dileme. Premda su kritičari opisali njegovu predstavu *Sna Ivanjske noći* kao bezazlenu i bez inovacije u interpretaciji glasovite


Snimio: Bruno Konjević

Janusz Kica

Shakespeareove komedije, ona je duboko angažirana. Upravo se radi o toj spomenutoj lukavosti koja se još bolje može prepoznati u predstavi *Zeko Zajec*.

Zeko Zajec je komedija o obiteljskim odnosima, gdje je u centru obitelji Majka. Scensko događanje je, ukratko rečeno, borba za život u izričito socijalno ugroženoj obitelji. Obiljem humora, autorica skriva zapravo glavnu temu - "smrt" obitelji. Kica je slijedi i u predstavi također skriva svoju glavnu temu, a to je rasap društva ili bilo koje socijalne zajednice. Svjedok svega je dijete iz svemira, došljak, onaj koji nedužno procjenjuje odnose i prepun je dobre volje. Colline Serreau stvorila je lik nalik popularnom lutku Alfu iz istoimene televizijske serije, a Kica je u to iskustvo ugradio lukavost malog čovjeka koji se pokušavao izdvojiti iz kolektiva u "svetim", totalitarističkim režimima socijalizma. Ali, ne zanima ga izravan politički angažman, nego patetično iskazane vječne vrijednosti. Kica polazi od pretpostavke da je obitelj jedinica svakog civilnog društva i pomaci u obitelji mijenjaju i opće socijalne relacije. Oni koji dolaze u obitelj, u ovoj predstavi, nanose samo zlo. To su policija, inkasatori i ostali predstavnici državnih funkcija. Čak i previše radoznala susjeda koju je Colline Serreau zamislila puno smješnije u nezinoj usamljenosti, kod Kice podsjeća na dobrovoljnu susjedsku špijunažu članova društva realsocijalističkih država. Kica ima odnos prema državi i kao što su njegovi mužori-komedijanti u Shakespeareu predstavljali opasnost za red i poredak uliječući u atenski dvor sa svojom primitivnom predstavom, tako i vanjski svijet u *Zeki Zajecu* također posjeduje tu primitivnu vitalnost koja ugrožava svačiju intimu i može dovesti do "smrti" obitelji. Njegova

Gledatelj s Kicine predstave može izaći ne analizirajući podtekst, neke silnice ispod vidljive komedije, i zadovoljiti se površinom koja je u ovog redatelja izuzetno razgovjetna. No ta razgovjetnost ne služi za gradnju metafore nego za podmetanje ideja koje raskrinkavaju sredstva tiranskog političkog djelovanja

predstava nije samo raspjevana i lagana komedija s ponekom natruhom društvenog angažmana, nego je duboko pesimistična vizija državnog respresivnog djelovanja na pojedinačne slobode. Izvrsna glumica **Branka Cvitković** kao Majka koja strastveno pokušava održati sve na okupu, nije nipošto slučajan redateljski izbor. Ona svojom vitalnošću i "muškim temperamentom" predočava energiju koja u ime ljubavi ne ispravlja nepravde nego se bori za budućnost, jer ta neizvjesna sutrašnjica jedini je tračak optimizma kojem možemo povjerovati i biti za nj sami odgovornima. Gledatelj s predstave može izaći ne analizirajući podtekst, neke silnice ispod vidljive komedije, i zadovoljiti se površinom koja je u ovog redatelja izuzetno razgovjetna. No ta razgovjetnost ne služi za gradnju metafore, nego za podmetanje ideja koje raskrinkavaju sredstva tiranskog političkog djelovanja. Smijeh u *Zeki Zajecu* u gledalištu ne prestaje kada Majka scenski objektivno uzdiše nad razdiobom oskudnog ručka članovima obitelji, ali prijetnja gladu lebdi nad svim junacima ove predstave kao i nad onima koji joj se smiju. Ipak, Kica ne kritizira, ne ulazi u konflikt s dogmama, nego lukavo izlaže one zablude o društvenim zbivanjima koja dovode do kraha razne sustave koji mogu imati ovaj ili onaj ideološki predznak.

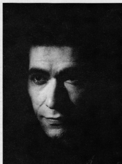
Po redateljskom rukopisu, Janusz Kica je sklon scenskom verizmu koji spretno pretvara u iracionalne prizore. Stoga njegov dosadašnji zagrebački repertoar nije nimalo slučajan nego je bio podložan toj mogućnosti da se realni i irealni svjetovi susreću na istoj pozornici.

Vladimir Stojsavljević je dramski pisac, dramaturg i kazališni redatelj iz Zagreba.

Mislav Brumec (1969) suvremeni je hrvatski dramatičar čiji će se dosadašnji dramski tekstovi možda jednom određivati kao rani radovi. Međutim, već sada je izvjesno da Brumec ne vrluda tražeći model, rečenicu, diskurs već vrlo suvereno ispisuje prve stranice prepoznatljive i osobne poetike

Slavljenje ženskog boga

Nives Madunić



Francesca da Rimini njegov je dramolet izveden 1991. godine na maloj sceni Teatra &TD u Zagrebu, u režiji **Roberta Raponje**. Nagradom "Marin Držić" iste je godine izdvojen i kao autor koji ima što ponuditi ne samo hrvatskom glumištu.
Drama *Smrt Ligeje* objavljena je 1993. godine u časopisu Plima izdavača AGM-a iz Zagreba, a iste godine nagrađena je izdavačevom godišnjom nagradom i Rektorovom nagradom. U koprodukciji HNK iz Osijeka i ZeKaeMa iz Zagreba drama je praizvedena u listopadu 1995. godine, a u režiji **Ivice Kunčevića**.
Brumec ispisuje i drame *Cid* (*Plima* 1994.), *Otmica* (neobjelodanjena) te *Otac Sergej* radio-dramatizaciju pripovijetke **L. N. Tolstoja.**
Odmah uočljiva osnova Brumecovih dramatičarskih interesa jesu slobodne preradbe klasičnih predložaka (**Dante, Poe, Corneille**...). Premda dobro poznate, ove fabule ipak uspijevaju zadržati svoju intrigantnost. Time Brumec površinsku čitljivost svojih tekstova uvijek zasniva na zanimljivom i zabavnom zaplitanju i rasplitanju dramske radnje.
Dominantna tema unutar prepoznatljivih fabula jest žena. Žena je mitsko biće. Ona je *femme fatale* bilo da je sluškinja bilo da je gospa. Dok plete neraskidive mreže oko muškarca, on se otkriva kao slabić. No Brumec prema njemu ne pokazuje ni samilost niti nudi opravdanje za njega. Junak je to na slabim nogama, zapravo podatna šahovska figura u rukama snažne, punokrvne i zle žene čija snaga volje negira i samu fizičku smrtnost.
Tragičnost prisutna u predlošcima ovdje je ukinuta namjernom melodramatičnošću. Humor kao stalna karakteristika gradi situacije simetrično suprotstavljene sudbinskima. Iako izvjesna, smrt je uvijek smišljena i nasilna jer je ljudska, a ne božanska namjera. Fizička brutalnost, raskrinkavanje tabua, sadistička motivacija zrcalo su skrivene privatnosti građanskog društva. Upravo takva privatnost svijeta oko nas zanima Brumeca sasvim neovisno o fabularnom kontekstu drama.
Time tipizirani akteri, fabule i epizode postaju posebno pogodna osnova za cinično poigravanje s **Heraklitovim** "pantha rei" jer za Brumeca je ta misao o vječnoj mijeni svih stvari providno utopistička. Slika svijeta nije drugo do kotač koji ponavlja priče, sudbine i greške.
Čovjeku svjesnom te apsurdne nepodnošljive lakoće postojanja ne preostaje ništa osim autoironije dok čeka da se završi i njegov krug.

Stereo

Snimio: **Damil Kalogjera**



Stereo je grupa s kraja 20. stoljeća, stvorena između rata i mira, istoka i zapada. Prvenstveno djeluje kao fizičko kazalište.

Stereo smatra da je svaka ideja potpuno beskorisna sve dok ju tijelo ne proživi. Proces prihvaćanja ideje čitavim tijelom i stvaranje scenske energije iz toga, tajna je kojom se bavi **Stereo**.

Tijelo je u svojoj biti hrabro, no misli koje njime upravljaju nose strah. Taj strah čini da se tijelo zapostavlja i kreativno osakaćuje. Pokret za **Stereo** predstavlja most između ideje i društva. Kroz proces traganja za pokretom koji ima scensku uvjerljivost i vrijednost vraća se hrabrost, a ono što nastaje iz niza takvih pokreta i proživljavanja ideje je ples. Zato **Stereo** bira tijelo.

Tijelo je po svojoj prirodi likovno, no ta likovnost ne traje aktivno u prostoru. Potreban je stoga medij u kojem likovnost tijela i ideja djeluju u prostoru i vremenu. Za to **Stereo** smatra kazalište idealnim medijem.

Stereo u svom djelovanju razvija formu *Playture*-a*.

Stereo je oprezan s riječima jer se slaže s onom Leonardovom: "...da bi se razaznalo ono što oči raspoznaju jednim pogledom, moglo bi se govoriti dok se ne bi od žeđi i umora prestalo."

*Playture [play+(picture-pic)] predstavljen je javnosti na 8. tjednu suvremenog plesa 1991. u Zagrebu.



Razgovarala: **Agata Juniku**

MISIJA LABIN ART-EXPRESSA JE NAPRAVITI OD BIVŠEG RUDNIKA RUDNIK UMJETNOSTI

NA PUTU PREMA IZMJEsTANJU MAPAZ-A (MOVING ACADEMY FOR PERFORMING ARTS ZAGREB) IZ ZAGREBA PREMA DRUGIM GRADOVIMA HRVATSKE NAJJAčI PROJEKT OVE SAVJETODAVNO-EDUKACIJSKE ORGANIZACIJE U PROsLOJ GODINI BIO JE "WORK IN PROGRESS" *METAFOE*. PROJEKT JE NASTAO U SKLOPU PETOTJEDNE RADIONICE KAZALIsTA POKRETA POD VODSTVOM GRIFTHEATRA, U NIZOZEMSKOJ PRILIčNO POZNATE SKUPINE čIJE PREDSTAVE SU UGLAVNOM NASTAJALE KAO LOKACIJSKI KAZALIsNI PROJEKTI. PREZENTACIJU RADA GRIFTHEATRA ZAGREB JE MOGAO VIDJETI U SKLOPU II. DRAMATURšKOG FORUMA NA KOJEM JE SUDJELOVAO I NJIHOV UMJETNIčKI DIREKTOR, MIMOGRAF FRITS VOGELS...









METAFOE JE DOBAR PRIMJER PROJEKTA U KOJEM JE NAGLASAK STAVLJEN VIŠE NA PROCES RAZVOJA PREDSTAVE NEGOLI NA SAMU PREDSTAVU, A REZULTAT JE VIDLJIV I IZ OVOG KRATKOG DOSJEA:

Nataša Stanić, sudionica u umjetničkom dijelu projekta i jedna od koordinatorica projekta (sa strane Labin Art Expresa): Budući da je Griftheatre poznato kazalište, koje se bavi upravo radom na posebnim lokacijama, dakle predstavama na nekakvim posebnim lokacijama, došli smo do toga da baš njih pozovemo na suradnju pri stvaranju predstave u labinskom rudniku.

Mirna Žagar, voditeljica MAPAZ-a: Inicijator projekta bio je Labin Art Express koji je inače lokalno okupljalište umjetnika i koristi prostor Lamparne, tj. tih napuštenih industrijskih hala za potrebe kulturnih događanja odnosno svojevrsnog kulturnog centra. Htjeli su jednu drugačiju ponudu, znači jedan drugačiji oblik rada i iskoristiti te prostore kroz jedan drugačiji sadržaj nego što su oni korišteni do sada. Stoga su se obratili nama za pomoć. Mi smo im dali jedan prijedlog koji su prihvatili i zatim se krenulo u potragu za grupama koje bi bile voljne surađivati na razmjeni znanja i vještina i eventualno sudjelovati u onome što smo mi nazvali inicijativom za pokretanje međunarodnog kazališno-plesnog centra u Labinu.

N. Stanić: Kazalište posebne lokacije (site-specific theatre) za mene je jako značajno jer još od početka, kad smo otkrili te prostore, moja je namjera i želja bila da napravim predstavu u tim prostorima. Još tamo 90/91. godine. Zapravo sam i napravila jedan happening. Međutim, jedna stvar je bila moja predstava, a druga stvar prostor. A upravo sam kroz ovaj projekt naučila kako iskoristiti prostor, odnosno kako učiniti prostor bitnim medijem predstave i zbog toga je to jedno ogromno i značajno iskustvo.

Frits Vogels, umjetnički voditelj Griftheatra: Kazalište posebne lokacije (site-specific theatre) je stvaranje kazališta izvan kazališnog prostora, to je inspiracija za predstavu koju hoćete napraviti. Inspiracija dolazi od čistog arhitektonskog ambijenta, formi, ali isto tako i od povijesti takve zgrade ili prostora i, možda, također i od fantazije o budućnosti. Postoje, dakle, razine inspiracije na temelju kojih možete napraviti predstavu. Kada radimo ne kažemo ni publici, a ponekad ni samima sebi, koju to inspiraciju tražimo. Tako ih ponekad sve zajedno kombiniramo.

N. Stanić: Tema ne postoji. Griftheatre izričito ne želi postavljati temu ili pričati priču. Oni u stvari žele stvoriti prekrasne slike i poslagati ih u određeni slijed. Na temelju toga nastaje predstava. Zato se i zovu Griftheatre; grift znači slika. Stoga su njihove predstave uvijek jako vizualne.

F. Vogels: Projekt je bio koncipiran tako da su paralelno u predstavi djelovale tri radionice - za performere, kompozitore i light-dizajnere. Krajem augusta smo se vratili i prema materijalu koji smo dobili u prva dva tjedna - prezentaciju smo napravili pet puta - jednom za nas same, jednu kao generalnu probu i tri za publiku koja je bila pozvana.

N. Stanić: Prvi dio projekta je zapravo bilo upoznavanje prostora i mogućnosti koje ti prostori pružaju i stvaranje određenog materijala za buduću prezentaciju na temelju odnosa izvođača i prostora i, naravno, odnosa izvođača sa ostalim izvođačima. To se događalo u tri prostora - na samom tornju, u jednoj prostoriji gdje se nalazi lift koji se spušta u samu jamu, te u još jednoj pokrajnjoj prostoriji.
Drugi dio projekta je bila prerada, to jest dorađivanje materijala i njegovo sklapanje za konačnu prezentaciju.

Stanko Juzbašić, koordinator glazbenog dijela: Za mene je rad na projektu *Metafoe* tekao u dvije faze, time da se zapravo prva faza bila odvijala i prije nego se na samom projektu počelo raditi. Naime, moja suradnja s Griftheatrom započela je time što sam bio zamoljen od strane MAPA-e da ispred njih sudjelujem zajedno s g. Ideom Van Heiningenom u odabiru hrvatskog dijela cast-liste za projekt. Moje je prvotno zaduženje bilo sastaviti grupu glazbenika. To je bio možda najteži trenutak za mene jer odluka je donesena u jednom trenutku, a odgovorni ste za posljedice te odluke tijekom cijelog radnog procesa koji traje pet tjedana. Tu smo obzirom na preferencije Griftheatrea morali učiniti izvjesna odstupanja. Gospodin **Paul Stouthamer**, koji je

stalni glazbeni suradnik Griftheatrea i koji je također bio jedan od članova tima i umjetničkog vodstva cijelog projekta, poslao je preferencijalnu listu glazbenika instrumentalista s kojima bi on volio raditi s obzirom na instrumentaciju te na vještine kojima bi ti glazbenici trebali vladati. Na temelju toga bilo je vrlo teško donijeti odluku što činiti. Jer neki od najboljih glazbenika koje se moglo pridobiti su ili nastavnici na glazbenim školama ili studenti glazbe koji su u oba termina workshopa imali ispitne rokove pa se na njih nije moglo računati. U toj situaciji smo se odlučili na varijantu koja je u prvom trenutku izgledala vrlo opasno ali se pokazala izvrsnom. Izabrali smo, naime, glazbeni tim od pet skladatelja. Od trenutka kad je druga faza, tj. suradnja na samom projektu krenula mi smo bili pet ravnopravnih suradnika koji smo jedni druge poticali vlastitim idejama te iskušavali njihovu vrijednost u međusobnoj suradnji kao i u suradnji s timom glumaca i light-designera.

N. Stanić: Svaki izvođač je iz svoje glave i iz svog tijela, u odnosu sa prostorom, stvarao određene elemente koje je režiser promatarao a kasnije ih zajedno sa nama dorađivao ili odbacivao. Mi bi ušli u prostor i radili bi svoju koreografiju u odnosu na određene segmente tog prostora ili u odnosu na druge izvođače. Stvarali bi, zapravo, određene slike.

S. Juzbašić: Ono što je za mene jedinstveno iskustvo jest da smo napravili projekt u kojem je na jednoj jedinoj predstavi potpuno ravnopravno sudjelovalo pet skladatelja koji su svi bili na licu mjesta i cijelo vrijeme aktivni u stvaralačkom procesu. To su osim gospodina Stouthamera i mene, naš priznati mladi simfoničar **Dalibor Bukvić**, poznati song writer i sam po zanimanju kazališni režiser **Darko Rundek** i **Ivan Marušić Klif** - vrlo zanimljiv mladi stvaralac koji u svojem radu objedinjuje iskustvo likovnog umjetnika, glazbenika i oblikovatelja zvuka, odnosno tonskog inženjera. U završnoj fazi projekta također sam imao zahtijevnu zadaću a to je ponuditi oblikovanje zvukovnog identiteta i ozvučenje projekta kao cjeline.

N. Stanić: Projekt je koncipiran kao radionica. Ne razmišlja se toliko o tome da se stvara predstava već je to više radni i edukativni proces. Prezentacija je na kraju isto samo nekakav work in progress. Mislim da je to stvarno izuzetno što se desilo, jer je to jedan poseban način življenja kazališta. Nije samo da glumac dođe na probu i vrati se doma, nego je sve nekako bilo zajednički, svi su spavali na jednom mjestu. Stvorena je posebna atmosfera življenja, radionice, projekta, predstave.

SVI SU SPAVALI NA JEDNOM MJESTU. STVORENA JE POSEBNA ATMOSFERA ŽIVLJENJA RADIONICE, PROJEKTA, PREDSTAVE

Zadivljena sam načinom rada Griftheatrea. Oni su svi izvrsni pedagozi. Frits Vogels **i Jan Taks** su vodili izvođački, Paul Stouthamer glabeni dio, a **Erik Van Raalte** je vodio rasvjetu, to jest tehnički dio. Mislim da su svi bili prezadovoljni njihovim vodstvom. Frits te vodi bez davanja nekakvih naredbi a opet te na neki način vodi kroz projekt. Ono što je meni najviše značilo je podrška koju smo stalno imali. Treninzi su isto tako bili jako zanimljivi.

S. Juzbašić: I što se tiče samog uspjeha i rezultata radnog procesa, a moram reći da se jednako vrednuje i rad i rezultat rada, mislim da je svim ljudima koji su učestvovali i koji su svojim interesom i mojom odlukom u taj posao bili uvučeni, ponuđeno jedno vrijedno iskustvo komunikacije na samom stvaralačkom procesu jedne lokacijske kazališne predstave. I to ne konvencionalne predstave već predstave gdje se radilo sa nepreiskušanim materijalom u nepoznatim i često vrlo neugodnim i teškim uvjetima. Ako sam uspio pridonijeti da se sudionicima pruži jedno relevantno iskustvo kazališta učinio sam mnogo. Za mene osobno je to također bilo veliko iskustvo.

M. Žagar: Što se tiče MAPA-organizacije, to jest MAPAZ-a, apsolutno smo zadovoljni rezultatom i kvalitetom projekta kao takvog. Okupili smo izuzetnu ekipu. Tijekom petotjednog rada (a zapravo i višemjesečnih priprema koje su prethodile) još se jednom potvrdilo naše mišljenje da na području Hrvatske nedostaje školovanog kadra u domeni kulturnog menagementa, da se i dalje svi projekti odvijaju zahvaljujući isključivo entuzijazmu. Međutim, taj entuzijazam nije dovoljan, treba više pažnje posvetiti procesima i kvaliteti rada da bi onda taj rezultat bio još bolji nego što je bio.

F. Vogels: Za nas također to baš nije bilo normalna situacija. Obično radimo s kompanijom Griftheatre, a sada smo radili samo s timom Griftheatrea i sa sveukupno 30 ljudi iz pet zemalja (Hrvatska, Italija, Francuska, Češka, Švicarska), što je za nas bilo prilično teško. Ali, kad pogledam unazad, vidim da je to zaista bio divan proces. Svi su bili vrlo voljni za rad i razumjeli su što želimo od njih. I bili su vrlo kreativni. Dakle, moram se složiti sa izvođačima kada kažu da je to bilo jedinstveno i prekrasno iskustvo.

M. Žagar: Inače, naša želja je da nastavimo suradnju, naravno, ukoliko lokalni organizator bude imao želje i mogućnosti jer takva jedna radionica je izuzetno skupa. MAPA-organizacija je sufinancirala preko pola od potrebnog iznosa. Uvjeti rada su na takvom projektu jako teški. Treba, znači vidjeti na koje načine se mogu poboljšati lokalne mogućnosti smještaja, kako bi ljudi takav napor lakše izdržali. Po nekakvim konačnim procjenama anketa koje mi provodimo na kraju svakog projekta i analiza istih, svi učesnici su izuzetno zadovoljni kvalitetom ponuđenog programa i umjetnika koji su tamo na licu mjesta surađivali.

F. Vogels: Sve je toliko svježe da trenutno nemam ideja o tome ima li mogućnosti da se to nastavi u nekom obliku. Moram reći da bih ja to volio, ali možda oni žele raditi s nekim drugim nešto slično ali na malo drugačiji način. Griftheatar nije jedini. U svakom slučaju, ovo iskustvo je za nas bilo vrlo inspirativno. Volio bih raditi s tim ljudima kao i s ljudima van Hrvatske. To je sigurno.
Sada pripremamo turneju sa svojim starim predstavama - idemo u Philadelphiju, sljedeće godine u Njemačku, a pripremat ćemo i novi komad. Ali to je za sada jako daleko. Trenutno, dakle, ne radimo ni na kakvom projektu.

N. Stanić: Labin Art Express svakako planira daljnje projekte u tim prostorijama. Tu se zapravo stalno dešava (koncerti, izložbe...). Misija Labin Art Expressa je zapravo napraviti od rudnika rudnik umjetnosti.

THE ART MINE

The site-specific performance *Metafoe* was produced within the summer programme of Labin Art Express and the Moving Academy for Performing Arts Zagreb, in co-operation with the Griftheatre from Holland. The participants in the project find the working process within the workshops more important than the final result - the performance. The main concept of the performance was to involve all three wokshops: for performers, for composers and for the light designers. The project was developed in the deserted mine turned to the cultural center led by Labin Art Express.

IN-DIFERENTNO KAZALIŠTE

Većina riječkog kreativnog potencijala, što radi osobne ili profesionalne edukacije, ili pak drastično boljih uvjeta za rad, odlazi ili u veće centre poput Zagreba, ili u inozemstvo

Riječka scena 1995.

Magdalena Lupi



B.Brecht: ***Pir Malograđana*****, Akademska scena Arka**

Iako sam za ovaj časopis odlučila napisati tekst o kazališnim zbivanjima u Rijeci tijekom 1995. godine, i to o onima koja ne pripadaju repertoarnom kazalištu, uz vrlo brzu konstataciju da takvih na žalost (više) nema, preostalo mi je jedino napraviti pregled onih postojećih aktivnih off-kazališta i kazališnih skupina što uz **HNK Ivana pl. Zajca** čine cijelonosnu kazališnu sliku Rijeke. Naravno, i zapitati se, kako je i zašto ta najnovija kazališna praksa, nastala na rubu novog kazališta, izostavljena, i to upravo u gradu poznatom po svom suvremenom istraživanju kazališnog života.

***

Tijekom osamdesetih godina u okviru ondašnjih jugoslavenskih kazališnih prostora, formirala se kreativna kazališna atmosfera, posebice u Sloveniji, a nešto kasnije i u Hrvatskoj. Dominantan trend miješanja različitih stilova, tada nove, tzv. patent-dramaturgije, estetike video spotova bio je prije svega pod zaštitnim znakom redatelja. Jedno od tada najobožavanijih kazališnih čeda, **Vito Taufer**, prva je takva iskustva prenio u riječko Narodno kazalište, koje je kao veliko nacionalno kazalište prihvatilo izazov eksperimenta i prodor neinstitucionalnog u instituciju, i to nacionalnu, kakva je riječko kazalište (prvo u predstavi *Revizor* iz 1980., te kasnije u *Kralju Learu* iz 1989. i *Kraljevu* iz 1991.). Na Tauferovom primjeru riječko je kazalište pokazalo da se u takvom tipu čvrste institucije mogu producirati projekti koji izlaze iz strogih granica klasičnog, tradicionalnog koncepta kazališta. Tako se u Rijeci razvija niz spektakularnih i raskošnih predstava, koje su ga proslavile kao prvo klasično kazalište u Hrvatskoj otvoreno svim suvremenim kazališnim utjecajima. S druge strane (još početkom osamdesetih), sve su više zamirale male scene. Kao reakcija na glomazne predstave i projekte u kojima se sve više počeo osjećati ugroženim, interpretirajući najčešće masu, i bojazni od redateljskog kazališta koje je već dobro zagrizlo i u 90-te, glumac je, iz čistog nezadovoljstva, odlučio uzeti stvari u svoje ruke. Tako, sve odreda glumci riječkog Narodnog kazališta, svoju energiju ulažu u osnivanja malih scena, u kojima vide povratak ka svom glumačkom biću, no okušavaju se i u režiranju. Konačno, male scene su i financijski isplativije. Uz već postojeću **Otvorenu scenu Belveder Bosnimira Ličanina**, osniva se **Mala scena Trsat** koju vodi **Galliano Pahor**, te najambicioznija mala scena u Rijeci **HKD teatar** koju 1993. pokreće **Nenad Šegvić**.

***

Mala scena Trsat orijentira se ka edukativnim projektima (npr. *Kazališni sat* **Jasena Boke**), koji se tek povremeno pojavljuju, a trenutno je ona bez ikakvih aktivnosti. Promišljena repertoara, nastala kao samostalna producentska grupa pri Hrvatskom kulturnom domu, HKD teatar kontinuirano djeluje još od svog osnutka, izborivši zavidan status jedine nezavisne produkcije u Hrvatskoj koja se uspijeva konstantno održati, s barem tri premijerna naslova godišnje. Štoviše, HKD teatar

pokreće i organizira *Hrvatski festival malih scena* (1994.), koji se održava već drugu godinu poprimajući sve značajniji karakter.
Repertoar HKD teatra temelji se na raznorodnim naslovima svjetskog klasičnog repertoara (od **Albeejeve** *Tko se boji Virginije Wolf?*, **Buchnerova** *Woyzecka*, do **Ionescoove** *Ćelave pjevačice*), te na hrvatskim kazališnim prostorima praizvodi najaktualnije naslove novije svjetske dramske riječi poput **Mametovih** *Seksualnih perverzija*", **Harwoodova** *Garderobijera* ili **Kushnerovih** *Anđela u Americi*. HKD teatar nastoji tako postaviti, ili dramske tekstove koji su nepravedno bili izostavljeni sa riječkih pozornica, nastojeći ih uprizoriti kao svježe čitanu klasiku, ili predstaviti najnovije tekstove, prvim čitanjem u hrvatskim kazalištima uopće. Ishodište redatelja (**Lary Zappia**, umjetnički suradnik teatra, režirao je sve spomenute naslove osim *Seksualnih perverzija* u režiji **Roberta Raponje**) koji djeluju u HKD teatru je dramski tekst, kojim se u prvi plan vraća glumac. Iako u tom okviru nastaju kvalitetne predstave, koje redateljski korektno i uredno iščitavaju dane dramske predloške, u potpunosti se oni ipak ne okušavaju u radikalnijem propitivanju autoriteta (dramskog teksta i glumca). Doduše, to je i teško očekivati od HKD teatra koji nije ni koncipiran kao eksperimentalno kazalište. Takva nastojanja ipak treba potražiti na drugom mjestu.

***

Upravo želja za kazališnim istraživanjem povukla je u Rijeku jednu mlađu generaciju, tada većinom još studente, koja se u tome okušala s **Brechtovim** *Pirom malograđana* (1994.). Riječ je o predstavi *Akademske scene Arka*, za čiju su ideju odgovorni riječki studenti glume, uz mladu redateljicu **Vedranu Vrhovnik** i dramaturški udio moje malenkosti. Predstava je nastojala okupiti i, barem privremeno, u Rijeku vratiti brojčano velik novi kazališni potencijal, te uključiti što veći broj raznovrsnih mlađahnih kazalištaraca žednih drukčijih kazališnih propitivanja, od onih u kojima su do tada sudjelovali. Tako se oko predstave okupio veći broj suradnika za scenografiju, kostime i glazbu, pojačan njihovim zagrebačkim i ljubljanskim kolegama. *Pir malograđana* je doduše mogao izgledati i drskije i inovativnije u svojoj krajnjoj realizaciji, no njegova osnovna namjera bila je, osim povratka najmlađih riječkih kazalištaraca u Rijeku, tek stvoriti bazu za jedno buduće eksperimentalno kazalište. Bez obzira na uspjeh i relativno dobar rezultat koji je ova predstava postigla, a ponajviše radi potpunog neposluha Gradskog odjela za kulturu, koji ga je isprva dijelom i sponzorirao, svaka daljnja aktivnost ove scene se gasi.
Na sličnu se situaciju nailazi i kod plesno-kazališnih skupina **Labis i Petja**.

***

U redateljskoj eri razgrađivanja kazališne forme, sve je učestaliju i bitniju ulogu imao koreograf.
Prevazilaženjem nekada strogih granica kazališne (dramskog kazališta) i plesne umjetnosti (baleta), otvoren je put ka njihovom čvršćem međusobnom povezivanju. Korak dalje čínile su koreodrame, a sve učestalija pojava europskog kazališta 80-ih jesu plesna kazališta, koja su svojim naglim razvojem utjecala na dramsko kazalište, u istoj mjeri u kojoj je i ono utjecalo na njega. Vrhunac plesno-kazališnog "booma" donose 90-te, a tijelo glumca, izvođača, postaje centar kazališnih proučavanja, kako mainstreama, tako i svih onih rubnih grupa koje mu ne pripadaju.
Skok u neverbalna izrazna sredstva, prisutna dotada samo u Baletu NK Ivana Zajca, izvršio je pionir plesnog izričaja u Rijeci, Labis, 1990., kojega osniva riječka plesačica, i koreografkinja, **Senka Baruška**. S obzirom da je sve poslove, od organizacije, do održavanja "classova", te rad na predstavama obavljala sama, Labis se, nažalost, iscrpljivao pokušavajući riješiti osnovne egzistencijalne probleme, od financijskih do prostorskih. No ipak, i u takvim, najnemogućijim uvjetima za rad, nastale su brojne zanimljive koreografije (*Buđenje, Talk to me, Različita stvarnost, Koncert za tri plesačice i jedan usisavač, Ponoćni jazz, Istarske žene* i dr.) koje su sudile ka prvom postmodernom plesnom izrazu na ovom području, te upozorile na svoju prisutnost i sudjelovanjem i nagradama na plesnim


Petja: *Novi odnosi*

festivalima. Labis je imao namjeru prerasti u plesno kazalište, no njegovu plesnu misiju zasada obavlja samo Senka Baruška koja, nakon odlaska na studij u amsterdamsku School for new dance development, uz nove suradnike, pod tim imenom nastupa većinom u inozemstvu. Ipak, iz Labisove jezgre 1994. nastaje nova plesno-kazališna skupina **Petja**, pod vodstvom **Branka Valenta-Žaka**. Novostečena iskustva amsterdamskih i londonskih plesnih škola koje je pohađao njen osnivač urodile su dvjema plesnim predstavama *Novi odnosi* (1994.) i *Plavo* (1995.). U *Novim odnosima* (koja su bila selektirana za *Bienale mladih europskog Mediterana*) riječ je o predstavi sastavljenoj iz koreografirane plesne osnove upotpunjene elementima mime i živom glazbom (bubnjevi, udaraljke), te vizualno, za plesno izvođenje primjerenoj, dobro osmišljenoj scenografiji. Kako je još u osamdesetim plesno područje sve češće osjećalo potrebu za individualnim izražavanjem osjećaja i kasnije pripovijedanjuem priča, primat plesu i pokretu kao osnovnim načinima izražavanja uskoro oduzima sam sadržaj tih priča. No, upravo u šupljikavoj dramaturgiji i pomanjkanju redateljskog iskustva u odnosu na koreografsko, u *Novim odnosima* se prilično izbalansirano i nespretno lijepe pomalo isklišeizirani plesni segmenti sa kudikamo jačim prizorima mime, u čemu leži osnovni manjak ove predstave. *Plavo* se stoga puno više bavi apstraktnim plesom, ne slijedeći nikakvu narativnu strukturu, već prije stvarajući slike meditativnih ugođaja. No još od Labisa naslijeđeni stari problemi (prostor, financije, problem plesne naobrazbe, održavanja satova...) ugrožavaju opstanak i ove skupine, čija budućnost ovisi o njihovom rješenju.
Takvih problema zasigurno nemaju Otvorena scena Belveder i Scenska radionica Porat, koje su se s obzirom na podulji staž od skoro 10 godina, ipak uspjele izboriti kako za stalni prostor (Otvorena scena Belveder jedini je off-teatar koji je od grada dobio na trajno korištenje svoj prostor), tako i za stalnu financijsku osnovu za svoju djelatnost.

***

Otvorena scena Belveder izvodi isključivo hrvatske dramske tekstove živućih autora, s naglaskom na one regionalnog podrijetla i komedijskog karaktera (*Paralelni slalom II* **Ogurlića-Jurkovića**, *Vježbanje smrti* **Srečka Cuculića**, *Trash box* grupe autora i dr.). Ovdje glumci često i sami pišu tekstove, te osim što glume, sami i režiraju. Njeni su članovi većinom vrlo mladi ljudi, no prava je šteta što ih zanima gotovo samo klasično verbalno kazalište, tek napisano na suvremenije teme. No ipak, šarm ove scene je u glumcima bez formalne kazališne izobrazbe, na simpatičnim, često namjernim nespretnostima u glumi, na raznim dopadljivim tekstovima i redateljskim dosjetkama i opuštenoj atmosferi, iako im se često zna zamjerati na "neozbiljnosti".
Za razliku od Belvedera, Scenska radionica Porat se isprva češće prihvaćala eksperimenta (*Aranžer snova*, *Antigona*), da bi ipak odlučila usmjeriti svoj rad ka budućem dječjem kazalištu, posebice nakon uspješnih predstava *Jastuk bajka* i *Strah-ah bajka*, autora **Roberta** i **Tatjane Raponje** u režiji Roberta Raponje.
Jedina scena koja nosi naziv "amaterski", jest **Amatersko kazalište Viktor Car Emin** koje ima najstariji vijek postojanja od svih dosada spomenutih. No to kazalište nema nikakve programske osnove ili koncepta na kojem bi gradilo svoj repertoar, koji se sastoji iz čisto osobnih afiniteta njenih članova, koji se, koliko god im osporavali kvalitetu i uspjeh, ipak poigravaju i sa nekim suvremenijim kazališnim formama (predstava *Rubikon*). Boljka svih triju kazališta je da ukoliko uopće kreću istraživati, to obavezno rade ili po uzoru na već prilično istrošene i pohabane smjernice kazališnih alternativaca iz naftalina, ili se većinom drže nekog znanog dramskog predloška, umjesto da svoje predstave pokušaju samostalnije kreirati.
Kao posljednju i samostalnu scensku pojavu spomenula bih skupinu **Marija Štrajh** koja povremeno djeluje još od 80-ih godina. Doduše, iako je više usmjerena ka performanceu (*Urlikanja*) ozbiljnije kazališne ambicije ostvaruje u erotskom cabretu *Krv i med*, kojeg izvodi u omladinskom klubu Palach. Struktura i sadržaj ovog cabareta tipični su za taj žanr, no kako je njegova namjera prije svega "dobro se zabaviti i zezati", on je ipak uspio unijeti malo osvježenja i razonode, kako u tromi program omladinskog kluba, tako i u trenutni gradski kazališni drijemež.

***

Nakon ovog možda preopširnog pregleda, umjesto zaključka ponovno tek otvaram pitanja koja su postavljena još u uvodu na temu gdje je i zašto nestalo ono provokativnije, drukčije kazalište u Rijeci. Odgovori su beskrajno jednostavni, a uzroci samo naizgled začudno zamršeni. Stoga ih stavljam pod brojke:

1. Većina riječkog kreativnog potencijala, što radi osobne ili profesionalne edukacije, ili pak drastično boljih uvjeta za rad, odlazi ili u veće centre poput Zagreba, ili u inozemstvo.
2. Ono malo ljudi što je ostalo u gradu najviše ovisi o gradskom proračunu Odjela za kulturu kojega najčešće vode nekompetentne osobe, o kojima naravno ovisi i dobra volja za eventualno korištenje prostora za rad koji su u gradskom vlasništvu.
3. Općenita kazališna nesamosvijest Odjela za kulturu, koji je jedva kadar i razlikovati pojedine kazališne grupe i njihove zahtjeve oslanjajući se na samovoljne kriterije pojedinaca.
4. Forsiranje amaterizma, u kojem se često ne pravi razlika između pravog profesionalnog amaterizma i diletantizma, nauštrb svih "čudnih" drukčijih zahtjeva koji stižu na redovni godišnji natječaj Odjela za kulturu grada Rijeke.
5. Nepostojanje sistema stipendiranja za nadarene kazalištarce s kojima bi grad dobio profesionalne kazališne djelatnike, kojih u Rijeci podosta ima.
6. Načelo kvantitete, umjesto kvalitete kazališta.

Zasad, unatoč brojkama, ostaje nam zadovoljiti se postojećom kazališnom produkcijom. A to znači prihvatiti manje više atmosferu kazališne konstatacije, umjesto očekivane provokacije. I pomiriti se s činjenicom da je trenutno najprisutnije in-diferentno kazalište, jer je u Rijeci očito bitno da postoji što više kazališta koja su sva odreda najrazličitijih koncepata, što je definitivno "in" u gradu, i što ih diferencira jedne od drugih, a do najnovijih kazališnih pritoka projektanti riječke kazališne kulture su jednostavno - indiferentni. Svejedno, jer još malo pa će i mjesec veljača, a onda na Korzo stupaju maškare koje će zacijelo za Rijeku biti kazališni događaj par exellence.

Magdalena Lupi je dramaturg u HNK Ivan Zajc u Rijeci.

IN-DIFFERENT THEATRE

Magdalena Lupi is writing about the theatre situation in Rijeka. As everywhere else in Croatia, the main characteristic of Rijeka's alternative theatre scene is a fact that the actors, fed up with the dominant "director's theatre" are leaving their domicile theatres, producing and directing a performances of their own. That situation led to a founding of several new theatre companies who also conquered some new and interesting performing places. Even though, the more and more artists are leaving Rijeka, trying to find a better position for themselves, preferably in Zagreb. The situation, bad as it is, is also helped by the City's inadequate financial politics, run by the principal of quantity, rather than quality.

Kilina Cremona



Ivica Buljan
Snimio: **Nino Šolić**

Nužnost plesanja

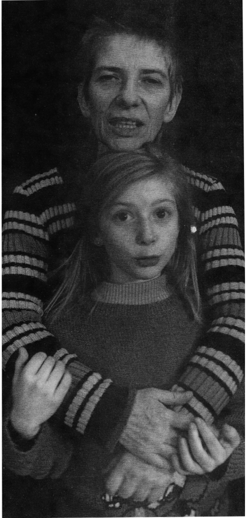
Prvi put susreo sam je potkraj osamdesetih među producentima i rediteljima koje je zanimalo što se to događa u Jugoslaviji. Nije izgledala kao direktorica velikoga festivala. Mislio sam da je iz francuske provincije božjim čudom ili kičmanovićevskom upornošću dospjela na konspirativni IETM-ov kongres koji je trebao promijeniti svijet. Malena, velikih očiju iza sitnih očala, energičnog pogleda, bila je polemična i kad bi diskusija odavno izmakla s njenih terena. Kazališni yuppiji stvarali su mrežu strogih pravila borbe. Na zagrebačkom kongresu postalo je jasno tko će biti sposoban za uspjeh, da su norme zadane i da se ne smiju postavljati zamršena pitanja, stvarati nerazumljive predstave na nepoznatim jezicima. Kilina je zavoljela Zagreb, vratila mu se, kao u kakvoj šansoni, s predstavom *Symphonie Solitude* koja je dobila nagradu na najvažnijem evropskom natjecanju koreografa u Bagnoletu. Priča je to o oslobođenim tijelima, o ugrijanim mišićima, o baroknoj slobodi u kojoj se više nema što izgubiti, i konačno o ludilu slobode koja vodi ravno u samoću. Drugi put došla je s bizarnom plesnom poemom *Celui qui appartient au rivage* i nastavljala dolaziti kad nije bilo nikog drugoga. Na kraju se nastanila na sjeveroistočnim obroncima gdje grad još miriše šumu. Došla je živjeti u Zagreb sa svojom djevojčicom. Cremona je histrion koji s nepogrešivim instinktom bira mjesto gdje će raširiti svoj šator. Vraćam se na IETM-ov kongres. Tamo gdje njegovi velikodostojnici zaziru od prljavštine i nerazgovjetnog govora teatra, baš tamo Kilina odlučuje živjeti usprkos teškoćama, ili baš zbog njih.

Susretao sam je na "velikim" zagrebačkim premijerama, ali i na malim predstavama koje odgledaju samo smjerni prijatelji. Susretao sam je kad bi pristizali neki drugi Francuzi, u knjižnici Instituta u Preradovićevoj gdje je pretraživala po policama s poezijom, žustro braneći pravo na ples. Vidio sam je s njezinom djevojčicom kako u sumraku Mirogoja pale svijeće za umrle prijatelje. Kaže da je posvuda prate lica dragih koja su nestajala posljednjih godina, da su joj ovdje, u Hrvatskoj, gotovo fizički bliska u svom zagrobnom odsustvu. Postala je domaća (s veseljem bi prihvatila da je se nazove domaćicom), a strancu je najgore kad u Zagrebu postane domaćinom. Čim s lica izblijedi trag Pariza, svi se pitaju zašto je došao živjeti ovdje, je li s njim sve u redu, možda je propao u svojoj zemlji. I nju prate iste priče. Kilina nije ostala na mjesec, dva,

niti je od početka stvarala iluzije o idealnim uvjetima. Znala je da je Zagreb grad samoće, odvojenih i nesretnih ljudi koji plešu na konopcu nategnutom između uljepšane prošlosti i nelagodne budućnosti. Gdje dođe traži pravo na borbu, ne prepušta se bezvolji. Te male bitke (traženje dvorane za vježbu, discipliniranje učenika, uvjeravanje direktora u nužnost plesanja...) čine se beznačajnima tamo gdje je život sastavljen samo od velikih riječi i gdje se povijest piše samo velikim djelima. Uspjela je za ples vratiti već izgubljenu dvoranu koju je zaposjela novohrvatska estradna hobotnica, pokrenula je radionice, počela pokazivati da rezultati ne dolaze samo zbog želje već da je ljepota kazališta u napornom radu. Da se bez njega ne može i da se njime posredno odgaja i publika koja će znati razlikovati uzdignute noge u HRT-ovom showu od poezije pozornice.

Svoje je tijelo zapazila vršljajući po pariškim četvrtima baš kao što njena Iselle danas hoda Zagrebom zapažajući ljude, govoreći im na njihovom jeziku. Verala se po stablima, padala i opet išla naprijed. Čula je da velike i male kuće, kvartovi i nepoznati gradovi sa slika imaju veze s arhitekturom i htjela je postati arhitekt. Ili plesač. Jer to je isto zanimanje: **Wilson** je jednom predstavu usporedio s kućom koja niče iz nacrta, postavlja joj se temelj, pa zidovi, na koncu dolazi unutrašnje uređenje, pa tek onda ljudi koji nastanjuju sobe. Većina umjetnika bavi se samo useljenjem, kupnjom namještaja, slika, aparata i zato pozornica često izgleda kao otpadište, prazan prostor u kojem glumci ne znaju što bi s dekoracijom, jer je netko u žurbi zaboravio da se kuća počinje graditi od temelja. Kaže da su samo plesači oni oprezni graditelji koji na pozornicu stižu bez putnih kovčega, samo sa zidarskim alatom.

Cremonin Pariz iz djetinjstva grad je jednostavnih ljudi kakvi su bili njezini roditelji, grad neobičnih fizionomija koji je na uglovima krio opasnosti i veselja. Sve ju je podsjećalo na filmove **Charlija Chaplina** i **Bustera Keatona**. Kako jedna cipela, štap ili šešir, jedan pad na ulici mogu izmijeniti dan? Kako je najokrutniji prizor tuče među djecom, ukradeni bombon ili špekula. Vikendom je odlazila na poduku kod časnih sestara, uškrobljenih, svečanih i blagih. Imala je dvanaest godina kad ih je moljakala da onako krute u predivnim konstruktivističkim kostimima zavrte oko pasa kolutove, kao djevojčice. Sjeća se njihovih osmijeha u prijestupu i svog zadovoljstva male koreografkinje koja je pod rukom osjećala urađen posao: predstavu (ili kuću) samo za sebe i švore. Otud potreba da se predstava gradi samo u krugu povjerenja, da se strahovi i tajne povjeravaju ali i skrivaju u



grupi, i da će je drugi (publika) prepoznati tek kad bukne iznutra, kad plesač osjeti zapanjeno nesvjesno u trenutku, samo za sebe.

Htjeli su je, u to doba kad je francuskoj djeci bilo zabranjeno davati strana imena, prozvati Marie France. Plakala je od zvuka tog ukočenog imena. Njezini su ruskog i talijanskog porijekla, dvije velike i suprotne zemlje ljube se u imenu i prezimenu. A ona je nešto treće: petite Française kako su je svugdje zvali. Sa šesnaest godina došlo je vrijeme odluke. Marljiva učenica trebala je nakon rane mature nastaviti studij. Bili su uvjereni da će to biti filozofija ili filologija, a ona je htjela biti klaun. Ni ritmika ni klasični ples nisu je posve zadovoljavali. Nije voljela sliku u kojoj su se prepoznavale ostale djevojčice. Balerina na špicama izgledala joj je kao opatica koja nikad u životu neće zavrtjeti kolut i vrisnuti od sreće. Osjećala je da tijelo treba nešto drugo, a nije znala što je to. U Pariz je na krilima svjetske slave doputovao **Merce Cunningham**. Kilina je bila očarana tehnologijom pokreta, arhitekturom koja joj je nedostajala cijelo vrijeme, zidarskom mistrijom. Ako hoćeš otkriti tijelo, pitaš se kakve su njegove mogućnosti, kako njime graditi, pisati. Imaš nejasnu sliku a kad nakon toga vidiš Cunninghama, dogodi se prevrat. Prišla mu je i rekla da hoće plesati u njegovoj grupi. Rekao je samo "Welcome", kao na filmu. U New York je krenula s petsto franaka. Dan je započinjala u Studiju Marte Graham, cijelo popodne bilo je rezervirano za Cunninghama, i tako dvije godine. Navečer je radila u restoranu, čak i kad je izborila stipendiju. Uz ples je uvijek htjela raditi nešto drugo, tehnologiju zamjenjivati rutinom, umiječem kuhanja, čišćenja. Graham tehnika bila je kao žestoki trening osvješćivanja, savršena čistoća, učenje feminizma, borba za prednost različitosti. Tolerancija nastupa tek onda kad se manjinsko i obespravljeno ne samo prepoznaje, nego kad se u njemu stvara. Postati ženom, djetetom, životinjom, mineralom, parola je koju su usvojili **Deleuzovi** tihi čitaći.

Uskoro je Graham škola postala zamorna, a kod Cunninghama se stvarao novi svijet kojemu je Kilina Cremona neizostavno htjela pripadati. New York se nakon Pariza činio drukčiji, otvoreniji, luđi, kao kombinacija snova iz filmova **Fritza Langa** i narastajuće psihodelije. Nije bilo pobožnih prijelaza iz grada u grad, nije bilo gradiranja žudnje. Kao da se s New Yorkom zaokružuvao naš planet, kao da nakon njega više ništa nije postojalo. U tom svijetu carevao je **John Cage**, pa **David Tudor**, slikari **Robert Rauschenberg**, **Jasper Johns**, **Andy Warhol**. Maloj Francuskinji sve je bilo na dohvat ruke. Otvorila je malu agenciju za dostavu hrane kakva se posluživala u Francuskoj. Uživala u pripremi jela, u tulumima gdje su dolazili **John Lennon** i **Yoko Ono**, **Tom Brown**, **Philip Glass**. U oblacima marihuane sjedili su na podu, jeli, mazili se i slušali avangardnu glazbu. Petite Française bila je očarana. Odlazila je u šumu slušati ptice i plesala do iznemoglosti. Tamo je naučila ne plesati na glazbu, već joj pustiti da vodi svoj život. Radila je u to doba i u Studiju Roberta Wilsona, s kazališnolutkarskom družinom Bred and Puppets, u jednom cirkusu. Sjeća se predstave na otvorenom, u kupaćim kostimima, gdje je i publika bila razodjevena, luda. Iz današnje perspektive čini se da je to bilo vrijeme permanentnog orgazma. Jednom otkrivena snaga tijela rušila je sve pred sobom i činilo se da novim mogućnostima nema kraja. Ples je preuzeo bitno mjesto u društvu. Time se nije otkrilo ništa novo, znali su to i u prvobitnoj zajednici, i u staroj Grčkoj. A naša je civilizacija osakatila tjelesnost i dugo joj je trebalo da je stidljivo razotkriva. Ljudi su neprestano u stresu, zatvoreni, ukočeni. Netko tko traži unutrašnji životni prostor može ga otkriti samo preko fizičkoga, u harmoniji. Kilina uvijek ponavlja da bi svi ljudi morali plesati, ne zbog posvećenja tijela nego zbog ovladavanja njime. I u društvu i u ljubavi treba osloboditi tijelo. Postoje društva koja plešu, takva je današnja Španjolska, Portugal, Amerika, takva postaje Francuska, Kilina bi htjela da se to dogodi i u Hrvatskoj. Svoje mjesto u plesu naučila je kuhajući, učila ga je u procijepu između Amerike i Evrope. Ples nije zagrebačka subota ujutro na potezu Trg-Atrij, ljudi koji uljepšani, odjeveni kao na revijama, zaboravljaju prazan tjedan i predstavljaju se onakvima kakvi bi htjeli biti. Otkriti ono što jesi iziskuje napore, odricanja, bol. Ples je neprestano prelaženje praga i ulazak u nepoznato, srljanje. Rad uz glazbu na probama čini joj se kao subotnje uljepšavanje i zato voli tišinu ranjivoga tijela. Glazbu razumijeva kao odnos s ljudima, a plesanje je poput pisanja. Plesači toga često nisu svjesni, proziva ih se strojevima koji ne misle. Tijelo je savršen instrument tek kad iz savršenstva zamiriše sluzokoža, znoj, strast. Na pozornici bi trebali izgledati kao da smo otrgnuti iz ljubavnog zagrljaja.

Kilina ima neodoljivu potrebu za pisanjem. Da uobliči svoje susrete s drugim ljudima i zemljama. Da kuša izreći koja je razlika između ovdašnjeg i francuskog tijela. Ne voli uopćavanja i zato je pisanje plaši i izaziva. Prisjeća se prvog gostovanja u Parizu s miješanom hrvatsko-francuskom trupom. Ljudi su bili fascinirani hrvatskom drukčijošću koju ni ona sama više nije opažala u predstavi. Tijela nose traume, povijest, kulturu. Komuniciraju bez jezika, puteno, neposredno. Kao slučajno sjedinjeni ljubavnici koje goni žudnja, i koji se vole u hotelskoj sobi daleke zemlje, a ne govore istim jezikom.

Htjela bi ostati u Zagrebu i nastaviti posao koji je ovdje nepriznat, omalovažavan, ali očekuje podršku i s druge strane. Ne samo novčanu, već artikuliranu ponudu, prisluškivanje nečijih želja, ludost stvaranja. Kilina je otvorena u pokazivanju straha pred nepoznatim, pred novom predstavom. Živi bez ogledala, bez televizora, samo s pogledom u vrt. A pogled je pokretač kazališta. Barokni duh ne napušta je već dulje vrijeme, preko njega se uvijek vraća mitu o Dijani i Akteonu. Nova joj se predstava zove *Pohvala sladostrasti*. Odraz je stanja u kojem živi, mjesta zatečenog promjenama, ljudskim karakterima. Ovdje su ljudi izravniji, kaže. Za razliku od Zapadnjaka koji glume otvorenost, a vješto se skrivaju, ovdje ljudi odmah kažu da ili ne, volim ili ne volim, ne podnosim te. Zagreb je mješavina Mediterana i Srednje Europe koji nije svjestan svoje ljepote. Kilina radosnije uočava temperament Mediterana, more koje ljeska u ljudima i zimi, usred siječnja kao negdje zamirišu narančini cvjetovi. Živcira je evropska medijska slika o nama, prezir a još više suosjećanje. Humanitarnost se iskazuje uspravnim hodanjem po ulici, a ne milosrdnom gestom. Samo radom. Kad bi uspjela ostvariti što je naumila, osjeća da bi za neko vrijeme i u Zagrebu mogao prsnuti plesni boom. On mijenja ljude, loše navike, ubija bezvolju, otvara nove putove, zbližava. Kad je u Francuskoj ples postao skoro privilegirana umjetnost, čini joj se da je istrošila onu žudnju koju je sa sobom donijela iz Amerike. Zato joj treba nove slobode.

Kilina Cremona

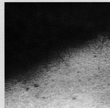
Kilina Cremona is a French choreographer who started her career dancing in the Merce Cunningham's company. Inspired by New York avant-garde (Cage, Rauschenberg) she is coming back to France, where she revolutionizes French scene with bizarre combinations of abstract dance and baroque feelings. She worked with various artists in many countries. She's been working in Zagreb for two years now, leading dance workshops and different personal projects. About her latest project *Pohvala sladostrasti*, she says it is "a reflection of the situation in the place where she lives now, which is somewhat surprised by changes".

Hrvatska scena danas podsjeća na nogometnu utakmicu koja prije početka ima koloplet nacionalnih plesova, nastavlja se himnom, a onda počinje udarcem s centra, prije kojeg je neki biskup blagoslovio publiku, igrače i loptu. Onda se igra i rezultat nije važan

Obnova

Ivan Vidić
Snimila: **Iva Babaja**

Dogodilo se ono što se moralo već odavno dogoditi. Na hrvatskoj kulturnoj sceni postoji čitav niz najrazličitijih kazališnih oblika i izraza. Shodno principima slobodnog društva iz njih se mogu iščitavati najrazličitiji estetski, etički, pa i politički interesi koji se kriju iza rada njihovih autora. Iako mnogi nespojivi i za uspoređivanje gotovo neupotrebljivi, posjeduju neke zajedničke crte koje proizlaze iz jedne tek proživljene i preživljene ratne situacije i atmosfere koju je ta situacija proizvela. U gotovo svim tim djelima, primjećuje se određena doza nervoze i napetosti, jedna užurbanost, da se odmah i sad sve stvari naprave ispočetka, da se sve vrijednosti ponovno prevrednuju i otkriju i uspostave one koje bi trebale vrijediti od danas pa za čitavu slobodnu vječnost. Ta žurba, koja onda najčešće rađa površnost i lako kvarljivu kratkotrajnost tih proizvoda, izgleda kao da proizlazi iz neke psihičke nelagode koju izaziva osjećaj da je sutra "zadnji dan." Već jednostavnim razvrstavanjem tih kazališnih oblika dobiva se presjek koji lako može biti prenosiv na bilo koji drugi društveni segment.



Jer, danas, u zimu 1995. kada je Hrvatska slobodna i kada su joj granice skoro zaokružene, kada je nakon pet godina napora i pregnuća cjelina napredovala prema svom zacrtanom cilju, pojedinačno njeni segmenti su nazadovali. Cijena je dakle plaćena. I sada bi se trebalo posvetiti obnovi i napretku svih tih dijelova, jer u protivnom cjelina bi ponovno mogla biti ugrožena. Kao i u svemu i hrvatskoj se kulturnoj sceni pristupilo s one najviše razine, državne i službene, pristupilo se obnovi, reinterpretaciji i ponovnom oblikovanju bitnih elemenata autentičnog hrvatskog kulturnog izraza. Taj proces, vođen odozgo, najbolje se vidi u onim kulturnim institucijama koje po svom značenju predstavljaju produžetak državnog aparata. Odlučeno je da se na scenu pod svjetla dovedu pitanja od vitalnog nacionalnog izraza, a kako vitalni interesi nisu od jučer, težište je stavljeno na kulturnu baštinu i svekoliku tradiciju. Zadaci su podijeljeni. Pisci su zaduženi da revaloriziraju cjelokupnu povijest nanovo je ispisujući, redatelji i glumci su tu da s pozornice daju njeno pravo tumačenje. Tako nastaje kazalište državnih činovnika.

I tako se kao što je i logično u kriznoj situaciji, u potrazi za svojim pravim sadržajem i smislom, Hrvatska okrenula svojoj tradiciji. Bio je to spontan i točan potez. Tradicija je dobra stvar. Ona je ljudska gradnja i ta gradnja i njeni rituali dio su čovjekovog trajanja u vremenu, prostoru i zajednici. Tradicija je od čovjeka izgrađeno sklonište, mjesto koje ga štiti od divljanja njegove vlastite elementarnosti. S današnjeg stanovišta tradicija više nije u sukobu s novovjekom polifonijom, stoljeće koje je iza nas potvrđuje da je sukob bio borba novog za vlastitu legalizaciju, nakon toga, različitost i mnoštvenost postali su dio naše tradicije.

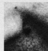
Ali pojam tradicije u hrvatskim se krajevima često naziva i naša starina. Hajde, kaže se, idemo predstaviti našu starinu narodu koji je ne zna, narodu ju je zaboravio ili čak bio prisiljen zaboraviti. Uzet ćemo iz nje samo ono najbolje i predstaviti to na moderan način, kako to već i odgovara duhu moderne hrvatske države.

I u natjecanju tko će za domovinu napraviti što veću i što bolju stvar centralna je uloga pripala prvoj nacionalnoj kazališnoj kući. Tu stvari započinju i kako započnu odmah kreću po zlu.

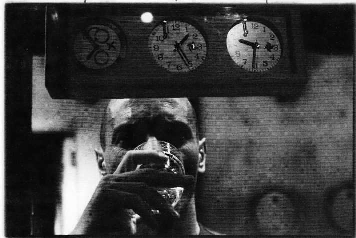
U nervozi i napetosti da se što prije naprave velika i zaokružena djela, koja onda trebaju ostati kao veliki spomenici, i jasni znakovi u vremenu i prostoru, živčanom, gotovo groteskno brzinom odjednom nastaju "najveće i najznačajnije predstave", "režiraju se ključni i prelomni momenti bitni za povijest, kulturu i sudbinu naroda", pojavljuju se pisci koji nam predstavljaju svoje "opuse" kao dosad najveće i najznačajnije u čitavoj književnoj tradiciji, da bi se nametnuli kao arbitri čitavoj kulturnoj sceni, a od velike pompe i galame državnih medija, ljudi zdravog razuma trebali bi biti ulovljeni na galamu i ne primijetiti njihovu trećerazrednost. Velikom scenom defiliraju likovi u povijesnim kostimima, u patosu i grču masovnih prizora padaju velike riječi, poza je nekako proročka i puna zaklinjanja. Nalazimo je na visu s kojeg se jasno kao na dlanu vidi cijela Hrvatska, čitava njena povijest, prošlost, sadašnjost i budućnost, kao da nam se želi reći. Tako nastaje amalgam nove hrvatske kulture u kojem se po načelima "opusa" želi obuhvatiti sve. I zastupljeno je sve. Tu se pastorala, arkadijska Hrvatska šuma i dubrava, poljana i ispaša, pastira s frulama, pučkih proroka i tribuna, miješa s elementima crkvenih rituala, estetikom zabavno glazbene scene i spektakularnošću sportskih priredbi. I rezultat takvih priredbi je uistinu spektakularan. Autentična hrvatska javna priredba danas izgleda kao jedan aparat događanja koji podsjeća na nogometnu utakmicu koja prije početka ima koloplet nacionalnih plesova, nastavlja se s himnom, a onda počinje s udarcem s centra, prije kojeg je neki biskup blagoslovio publiku, igrače i loptu. Onda se igra i rezultat nije važan. Za cijelo vrijeme utakmice prikupljaju se dobrotvorni prilozi, a s jednog dijela tribina drnda orkestar tamburaša uključenih u struju. Rezultat, vrijedi ponoviti, nije tu važan i svi smo tu svoji, a ako je ipak važan, a pritom i nepovoljan, ništa lakše nego da se dekretom u poluvremenu zamijene imena klubovima. Hrvatska uvijek dobiva.

A što zapravo dobiva, strah je i pomisliti.









Procjenjivanje kazališne deziluzije

Ivan Molek

Držim da bi svaki prikaz dosadašnjih predstava **Emila Hrvatina** morao voditi računa posebno o njihovim učincima na gledatelja. Vrijedi to naročito ako se promatraju kao dio niza u kojemu one teže više ili manje zakonito proizlaziti jedna iz druge, kao faze razvoja cjeline kazališne ideje koja je korak po korak izložena pred gledatelje. Zatečenost gledatelja je načelno dvovrsna. Na jednoj strani poretkom sistema (zajednice, cjeline glumačkog ansambla), na drugoj poretkom individualnog (pojedinca, glumca-solista). Od *Kanona* (1990) do *Celice* (1995) ta se zatečenost nastoji prevladati zastupanjem individualnog poretka ženskim likovima, naročito kod *Žene koja neprestano govori* (1993) gdje glumice, odnosno dramska lica naizmjence zastupaju oba ta poretka. Kazališni su mehanizmi za tu svrhu ponudili nekoliko sredstava, od kojih je kod Hrvatina na djelu nekolicina što su nesvodiva na jedinstven obrazac. Postoji, naravno, ono sredstvo prevladavanja zatečenosti i distance između scenske radnje i gledatelja koje je svoju kanonsku formulaciju dobilo još u najstarijoj sačuvanoj raspravi o dramskoj umjetnosti. Da je katarza u ovoj kazališnoj ideji ipak zapriječena ili tek odgođena pokazao je već *Kanon*. (Časopis Rival posvetio je predstavi u broju 3-4/1990. kraći, ali kritički i interpretativno koristan tematski blok.) Prostor predstave podjeljen je na tri segmenta u kojima se radnja simultano odigrava. U prostoru apsolutnog nalaze se bezglasni *fratres*, analogon zboru u antičkoj drami. Subjektivni prostor ispunjava *žena koja neprestano govori*, shizofreni subjekt zatvoren u svijetu fikcije. Time se, međutim, ne iscrpljuje cjelokupan niz dramskih lica



"nepotpunog" identiteta jer u prostoru objektivnog gledatelji zatječu slikarski model, onaj s kojim jedini predstavnik nekrnjeg subjekta scene *Marcel Duchamp* igra šah. Tim zaključnim izborom ponovno je izmaknuto tlo onom shvaćanju po kojemu, kako stoji u *Poetici*, flumjetnički najuspjelije prepoznavanje jest ono kada istovremeno nastupa i peripetija. Jer ne samo da je obrat iz neznanja u znanje prepušten gledatelju bez uporišta u tijeku radnje, već su i nosioci radnja izvan moralnih registara prema kojima bi on trebao odrediti žanr predstava, a naposljetku i sebe pozicionirao; riječ je prije o svojevrsnom manjku, odnosno višku identiteta.

Do "prave mjere" put međutim nije pravocrtan niti aritmetički. Određen je onim diskurzivnim i nediskurzivnim praksama razvrstanim još u vrijeme *Poetike* po učincima na naslovljenika. Tu retoričku dimenziju umjetničkog djela proniclјivo je, gotovo ničeovski, opisao **Umberto Eco** u *Suzama Crnog gusara*: Nitko ne može jesti konfete nastojeći osjetiti - samo zbog široke kulture i snažne kontrole nad doživljajima - okus soli. Kemija nikada ne griješi. Postoji i kemija emocija ... ako je zaplet dobro sastavljen, on potiče emocije koje je prethodno fiksirao kao svoj učinak. Ponešto zaoštreno rečeno, Hrvatin je u *Ženi koja neprestano govori* posegnuo za iznuđivanjem emocionalnog saučesništva gledatelja u privatno-javnim dramama **Cosime Wagner**, **Marije Terezije**, **Barbare Novaković**, **Josephine Baker** i **Valentine de Saint-Point**. Katalizator u vrhuncu tog suučesništva dodijeljen je retorički bespoštednom "Futurističkom manifestu požude od 11. siječnja 1913." Valentine de Saint-Point tamo piše: Imamo jedno tijelo i jedan duh. Ograničiti jedno da bismo razvili drugo zabluda je i dokaz slabosti. Snažno biće mora ostvariti sve svoje tjelesne i duhovne mogućnosti. Požuda je danak koji pripada osvajačima. Nakon bitke u kojoj ima mrtvih, pravilno je da ratom odabrani pobjednici siluju po osvojenoj zemlji da bi ponovno stvorili život. Naravno, u situaciji dok se to uvjerenje ne očituje više kao glasno i hipotetično razmišljanje, nego kao prelazak s riječi na djelo (treba imati u vidu da je predstava postavljena 1993, nakon prvih vijesti o aktualnoj balkanskoj inačici te prakse), iskaz glumice Barbare Novakovič morao je poprimiti neuklonjivu crtu patosa. flJa nisam Barbara Novakovič ... , ta parafraza ključnog mjesta *Hamlet-mašine* **Heinera Müllera** (Ja nisam Hamlet. Neću više igrati niti jednu ulogu. Hamletove riječi ništa mi više ne kazuju. Moje misli ispijaju krv slikama. Moja drama se više ne odigrava...) gubi u tom okruženju pedagoški smisao upućivanja u instance kazališnog mehanizma i zadobiva vrijednost autobiografskog iskaza obezličenja.

U tom nizu *Celica*, napokon, razvija već prethodno naznačenu subverziju iluzije povlaštenog položaja gledatelja scenskog spektakla i time, izgleda, privodi privremenom kraju mogućnosti udomaćivanja gledatelja s kazališnom idejom Emila Hrvatina. Povijest scenskih umjetnosti pokazuje da one, osobito u svom građanskom odvojku, po cijenu discipliniranja gledatelja, ograničavanja njihova kretanja i govorenja tijekom predstave, osiguravaju sebi promatrača vrlo selektivnog područja promatranja. Ali, upozorava filmski teoretičar **Hrvoje Turković**, promatranje nije bilo kakvo opažanje, već vođeno opažanje. ... Promatranje je prvenstveno *traganje*, traganje za mogućim važnim informacijama kako bi se prema njima prikladno snašli. To discipliniranje, u mnogočemu vrlo uspješno, ipak

nije moglo posve suspendirati znatiželju promatrača, posebno kada je riječ o tematskim aspektima predstave. Ako je interes za doživljajne, estetičke, obavijesne i spoznajne dobitke vodio u prilog zapostavljanja kritike predstave, dakle ispitivanja uvjeta njihovih mogućnosti, onoga što se nalazi s onu stranu scenskih pregrada, ljubiteljima umjetnosti se izgovori da valja zaštititi kako gledatelje ("naturalistički prizori") tako i dramska lica (njihovu "privatnost" jer "oni su ljudi kao i mi") nisu morali činiti uvijek uvjerljivi i prihvatljivi. Posljedica kazališta koje je inauguriralo sveznajućeg gledatelja bila je ta da je njihovo sveznanje raslo gotovo proporcionalno s nemogućnošću uvida u ono što dramska lica rade u zasebnim prostorima intime (kupaonica, spavaća soba ...) ili što rade, za predstavu ništa manje važni, scenski radnici. Publika *Celice* jest, međutim, ona koja ima iza sebe iskustvo hepeninga i ostalih recentnijih kazališnih žanrova u kojima je transgresivno ponašanje publike poželjno i poticano. To je, drugim riječima, kazalište što računa ponajprije na stanovitu tromost u ponašanju publike koja zadržava navike sada već starijih kazališnih praksi te na "ponovno otkrivanje" vlastitog institucionalnog zaleđa, a to znači i hijerarhije odnosa na relaciji sistem (kazalište) - pojedinac (gledatelj). Stoga, sankcije za znatiželju tih kultiviranih *Peeping Tomsa* su neizbježne, a prizori koje će gledatelji vidjeti možda neće uvijek biti ugodni. Oni će sada sami morati procijeniti dobitak promoviranja u status promatračkih subjekata i uvida u prizore seciranja pravih očiju ili igre pikada. Podrazumijevana ležernost ove druge radnje subvertirana je time što središte pikado ploče, meta prema kojoj bivaju bacane strelice, jest špijunka kroz koju gledatelj promatra prizor.

Shizofreni subjekti, govorenje u prilog masovnih silovanja, prizori za koje se pretpostavlja da će gledatelje navesti na odmicanje pogleda u stranu; sve bi to moglo sugerirati da je Hrvatinova kazališna ideja izgrađena od teških riječi i u povišenu tonu. Problematiziranje kazališnog naslovljenika i učinaka scenskih rješenja bilo bi dodatno bi opravdalo da je ona "retorična". Takva je prosudba samo djelomice točna. Ne treba, naime, zaboraviti na negativnu bilancu koja je retoriku pratila sve do nedavno. Stara retorika, precizno je to formulirao **Milivoj Solar** još sredinom sedamdesetih, polazila je od uvjerenja da su vrhunska umjetnička djela već ostvarena u izvrsnim djelima prošlosti koja valja jednostavno oponašati; ona stoga nije mogla ponuditi primjereni kategorijalni aparat u razdoblju koje je originalnost promoviralo u vrhunsku vrijednost. Kao uvod u metodičku tankoćutnost i fine razlike kod Hrvatina mogu poslužiti riječi iz njegove knjige o *Gesamtkunstwerku* u kazalištu **Jana Fabrea** *Ponavljanje, ludilo, disciplina* (izvorno objavljene 1993. u Ljubljani, a potom prevedene na francuski i flamanski). flAndersenova bajka *Carevo novo ruho* paradigmatičan je primjer komuniciranja u kazalištu: onome što je najrealnije vjerovat ćemo najmanje. Jer čim bi počeli vjerovati, ta bi realna radnja izgubila teatarsku dimenziju zadobivenu unutar kazališnog medija. U onom trenutku kad je realno prepoznato kao realno dolazi do kraja veze glumac - gledatelj i do kraja kazališta uopće. Iluzionizam na sceni je dakle neminovan poput lakanovskog bijega od Realnog u realnost.

Na osjetljivost veze između glumca i gledatelja, te glumca i dramskog lika upozorava činjenica toliko očigledna da tendira potiskivanju svojih krupnijih reperkusija, a ta je da

Shizofreni subjekti, govorenje u prilog masovnih silovanja, prizori za koje se pretpostavlja da će gledatelje navesti na odmicanje pogleda u stranu; sve bi to moglo sugerirati da je Hrvatinova kazališna ideja izgrađena od teških riječi i u povišenu tonu

kazalište jest umjetnost ponavljanja, odnosno preciznije i uz delezovski prizvuk rečeno, umjetnost ponavljanja s razlikama. Nije gledatelj postaje svjestan već onda kada se odlučuje hoće li prisustvovati premijeri ili jednoj od repriza. Vrijedi to još više za glumca, posebno u repertoarnim kazalištima, a sama uloga jest rezultat višekratnih ponavljanja. Sve to navodi na zaključak da "žargon autentičnosti", upravo zbog tog ponavljanja s razlikom (što je jedan od mogućih recentnijih preopisa onoga što se od antičkih vremena naziva retoričkim figurama), mora ovdje ili ustupiti prednost nekim drugim institucijama ili posegnuti za nekim nematerijalnim sredstvima oprisutnjavanja poput duha ili mentalne predodžbe. Tragom ovog drugog razmišljanja napisala je **Andrea Zlatar** rad "Autobiografski identitet i ideja privatnog jezika" za popratnu publikaciju uz *Ženu koja neprestano govori*. Dok autobiografski tekst jasno naznačuje vremensku granicu između "ja koji sada piše" i "doživljajnim ja", glumac mora svojom tjelesnošću premostiti vremenski razmak što zjapi između "ja sada" i "ja tada". Sadašnjost se povlači pred prošlošću, premda je to povlačenje prividno. Zapravo, na djelu je sadašnjost koja glumi prošlost što se prikazuje, predstavlja, obnavlja. To je reprodukcija nečega što ne postoji više u vremenu i životnoj materiji, već živi kao mentalna slika - 'uspomena'. Ukoliko je ovaj prijevod prijevoda pouzdan, onda glumac ili glumica koji(a) kazuje da se njegova (njezina) drama više ne odigrava, pri čemu je drama ovdje shvaćena kao unutrašnje iskustvo glumca a ne više dramskog lica, pokušava iskoračiti iz repertoara kanoniziranih oblika samopredstavljanja. To što se ono odigrava na kazališnoj sceni dodatno ukazuje na napor potreban za njegovo ostvarenje. Scena, naime, nameće teret koji se ne može posve podvrstiti u koordinate premošćivanja vremenskog razmaka što zjapi između "ja sada" i "ja tada". Ona neumoljivo upire prstom na rezidue materijalnog, a zavodljivost duha, onoga što spaja drukčije nespojeno, nije bezgranična. Nerealno je očekivati da glumci (glumice), jednako kao i njihovi gledatelji, doskoče biološkom satu koji otkucava u svakome od njih. Isto tako, nerealno je očekivati da se njihove profesionalne karijere i iskustva ne upisuju u svaku novu ulogu. Filmska je industrija, uostalom, obilno kapitalizirala sistem zvijezda što je bio inauguriran u kazalištu. Samo prisustvo, primjerice, **Laurencea Oliviera** ili Josephine Baker na sceni nije neutralno. Znaju to dobro i redatelji i gledatelji, naročito kada prosuđuju cijenu transgresije u raspodjeli uloga.

Ivan Molek je postdiplomant na studiju književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Bivši je urednik riječkog časopisa Rival.

The valuation of theatrical disillusion

The paper deals with the theatrical idea of Emil Hrvatin, Croat/Slovenian director and theoretician. Following the transformation of theatrical institution, Hrvatin's stage works count on spectator's insights in, mostly hidden, structures which provides a base for theatrical illusion. But, as soon as this illusion collapse, the idea of theater loses it's credibility. The interwining of this divergent forces constitutes a framework within productions as *Canon*, *The Woman Who Ceaselessly Speaks* and *The Cell* were realised. Focused mainly on female characters, they bear witness to, sometimes rigid, clashes between institutional constrains and transgressive desire for unmediated experience.

NEBO IZNAD SARAJEVA

Stefania Chinzari

Dolaze iz svijeta rata, integralizma, nasilja. Albanija, Palestina, Hrvatska, ex-Jugoslavija, Kuba i Izrael zemlje su koje je ugostio *Dionysia Festival* u Veroliju. Deset dana da bi se razumjelo, razgovaralo, upoznalo, usprkos bombama. I nakon koncerta kojim je u Casamarijevoj opatiji izraelska zvijezda David De'Or otvorio festival prvi su na scenu izašli Hrvati sa *Zmijinim svlakom*, surovom i prelijepom predstavom o etničkom silovanju

Još je prije nekoliko godina Michele Serra, u jednom broju časopisa Cuore, ispripovijedio jednu parabolu što se uskoro očitovala ratom u bivšoj Jugoslaviji. Glasila je otprilike ovako: bila jednom dva sela: jedno Ivanovo i drugo Dušanovo. Jednoga dana njihovi se stanovnici počeše svađati, potom se zamrziše i uskoro su se međusobno masakrirali; na životu ostadoše samo Ivan i njegov brat koji se također jednoga jutra izvrijeđaše, zamrziše i, naravno, jedan je ubio drugoga, Ostavši sam, Ivan stane pred ogledalo: gleda se i ne svidja mu se što vidi; sam sebe izvrijeđa i toliko zamrzi da je dograbio sjekiru koja mu je bila pri ruci i u ludom se bijesu doslovno rasiječe popola.

Ova grozna priča (oprostite na ovakvoj sažetosti) provlači se ovih dana ulicama Verolija, mjestašca u okolici Rima koje je već treću godinu domaćinom međunarodnog festivala *Dionysia* koji vodi **Maria Nicoletta Gaida**. S lica i iz pogleda glumaca, redatelja i dramaturga lako je pročitati da su ovamo stigli da bi predstavili svoj teatar, teatar naroda bez mira: Kubanci, Palestinci, Izraelci, Albanci (nažalost nisu došli Alžirci i sjeverni Irci) i, naravno, Hrvati.

Zmijin svlak naslov je komada koji dolazi iz zagrebačkog kazališta Rinoceros. Napisao ga je **Slobodan Šnajder**, redatelj je **Petar Veček**, a izveli odlični glumci na pozornici crkve Sv. Antuna, jednog od brojnih kultnih zdanja ovoga dražesnog mjestašca na uzvisini, nekadašnjeg nadbiskupskog sjedišta. Već trideset godina surađuju Šnajder i Veček, i već su navikli na etikete skandaloznih i provokativnih autora, ali ovaj put su pretjerali. "Tko je mogao bolje od nas predstaviti rat koji je izbio u dvorištu naše kuće? Nasilje, masakre, strahove?", pita Šnajder. Zbog toga je rođen *Zmijin svlak*, poetična i tragična priča o Azri, mladoj Bosanki koja je pretrpjela etničko silovanje. Ostala je u drugom stanju s djetetom koje ne želi. "Ne mogu roditi svojeg krvnika ili njegova osvetnika" - i njezini joj snovi, potaknuti jednom starom bosanskom legendom, proriču da će njezin sin biti zmija.



Crkva, oguljenih zidova i izmučena poput ex-Jugoslavije, osvijetljena je svijećama samo ondje gdje se izvodi predstava. Pod oltarom, ispred zaboravljenih fresaka, samo je jedan sag. A na naslonima naših sjedala oznake s brojevima, točno ih je 148, koliko i djece koja su od lipnja do danas izgubila život u Sarajevu. Jasna, Ivan, Fatima, Vedran ... "Našemu" je ime Kemal, imao je četiri godine. Njegov je "broj 109" i ta oznaka na leđima žari poput vatrenog znaka.

Jedna bolničarka koja je izgubila razum, žena milosrdna i suosjećajna, jedna silovana djevojka, dva anđela, jedan sudac; kao kakav proces nevidljivim krivcima, *Zmijin svlak* govori o čistoj boli i ljudski nerazumljivo o masakru. "Slučajno sam upoznao jednu mladu Bosanku koju su silovali Srbi", priča redatelj Petar Veček. "Dogodilo se da sam joj nehotice okrznuo ruku, trgnula ju je kao opečena, ustrašeno. Dugo smo razgovarali, i tek sam joj kasnije pokazao ovaj tekst." Glasovi žena pište poput bombi, Hasanov glas simbolizira krikove silovanja i udaranja djevojčine glave o korito: "Ništa nije tako mrtvo da ne bi moglo još umrijeti." Azra zamuckuje i drhti, iščekujući rođenje tog neprijateljskog djeteta koje je ogledalo cijelog jednog naroda, razjedinjenog naroda. Hoće li ikada biti moguće promijeniti kožu ako je ona jedna mimetička košuljica koja je stvarno ratovala četiri godine? "Ne može se biti idealistom. Ne znamo koliko će vremena proći dok preživjela djeca ne budu u stanju shvatiti, zaboraviti, oprostiti", govori dalje Veček. "Kako bi ti reagirala da se vratiš kući i da nađeš svoju majku, svoga brata, svoga muža mrtve? I pitaju ći se zašto, nećeš naći drugi odgovor osim ovoga: ne znamo *zašto* je bilo, ali znamo *tko* je bio. Oni su bili."

Brižljiva režija, jednostavna i efektna, dirljiva gluma, nemilosrdan tekst: najveća je zasluga *Zmijinog svlaka* da je uspio objediniti najbolji teatar s hrabrošću svojih akcija. Uključivši i onu da na sceni nastupi samo ansambl hrvatskih glumaca, a ne višenternički, kako je bilo predviđeno još prije samo nekoliko mjeseci. "Kako možemo nastupati s jednim Srbinom kada izvan teatra pucamo jedni na druge?", povjerava nam se ozbiljno šarmantna **Nataša Dorčić**-Azra.

Predstava kojoj je namijenjeno da se mijenja, upravo poput zmije: tko će u Italiji imati hrabrosti da ih ponovno pozove? Nadajmo se samo da će ostaviti nepromijenjen kraj: let anđela iznad Sarajeva koji imaju krila od platna, onoga od američkih vreća riže bačenih iz aviona. Dirljiv let koji su mnogi, nakon Natovih udara, pogrešno shvatili kao filoamerički jecaj.

Prevela: Vesna Pavković

Rene Medvešek

Namigivanje oka

Volim kad kazalište omogućuje komunikaciju tamo gdje ona u životu zapinje, iz generacijskih, idejnih ili ne znam sve kakvih predrasuda, a ne da oko svojih izvedbi okuplja geta znalaca i istomišljenika

Razgovarali:
Milan Živković i Goran Sergej Pristaš
Snimila:
Iva Babaja

F Mig oka *nije samo kazališni projekt. Što sve obuhvaća i otkud potreba za odvajanjem od institucije?*

René Medvešek: Mig oka je nastao 1991. godine instaliranjem Armijosaurusa u Bakačevoj ulici u Zagrebu, koji je bio reakcija na sve ono što nas je zateklo prvih mjeseci rata. Bilo je očito da se radi o jednoj bezočnoj i neravnopravnoj agresiji na koju je cijeli svijet gledao tako ravnodušno da je sve to izgledalo kao nekakav medijski Jurassic park u kojem se "koškaju" državni medijski dinosaurusi i pri svakom pokretu nesvjesno gaze ljude i gradove. Otud i ova instalacija Jugoslavenskog narodnog armijosaurusa kojom smo htjeli prokazati monstruma koji je sve to započeo i kojeg je prvog trebalo zaustaviti. Informacija o ovom ratu koja je do tv-gledatelja u recimo Francuskoj prolazila kroz sito devet raznih medija i institucija bila je točna i djelotvorna koliko i homogenizirano, pasterizirano, djelomično obrano mlijeko s dodatkom neke gljivice koja olakšava probavu. Naš armijosaurus je bio ručni rad - nije bio telop-parola na televiziji koju je mogao platiti bilo tko, tko za to ima love, niti je fotografija ruševine za koju u medijskom prepucavanju više ne možeš dokazati čije je djelo, nego instalacija od hrpe starih frižidera, bačvi i televizora na kojoj je u središtu Zagreba mjesec dana radilo pedesetak ljudi koji su se slično osjećali i koji su htjeli pokazati da ih bezizlaznost situacije u kojoj su se zatekli neće spriječiti da na nju ne reagiraju. Pa makar i jednim naoko besmislenim komentarom koji možda neće doživjeti da ga vidi auditorij od dvjesto milijuna ljudi (što na kraju ništa ne bi promijenilo), ali kojeg je petstotinjak ipak prepoznalo.

F *Znači li to da* Mig oka *ima neku svoju ciljanu publiku?*

R. Medvešek: Mig oka ne cilja nego - namigne, pa kog pogodi - pogodi! Nemrem ti reć' koliko mi znači to što smo na *27. salonu* dobili priznanje za "Design javnog raspoloženja u ratnim okolnostima". Mislim, priznanje: sim-tam, ali podnaslov tog priznanja je u toj početnoj zbrci nama pomogao da sami sebi formuliramo što smo to zapravo htjeli. I to je bilo to. Prevladavanje duha nad



okolnostima. Kad je Armijosaurus bio postavljen, ja sam svako malo odlazio tamo i slušao reakcije prolaznika. Bilo je svega... od toga da je to bedastoća, što je isto bila neka vrst komplimenta, preko neprepoznavanja do oduševljenja da je to jedan od rijetkih normalnih komentara svega što nam se događa. Kad se jedna bakica u crnini počela smijati i za sebe mumljati "Praf je! Tak i je! Dobro su to naredili!", bilo mi je to dovoljno za sve ono što smo u tu priču uložili. Tako je i bilo sa sljedećim projektom: čestitkama i razglednicama, na kojima smo ruševine kuća krpali dječjim crtežima (koje smo sami prodavali na štandu Miga oka - jednom starom pofarbanom frižideru u Bogovićevoj ulici) - po reakcijama ljudi smo vidjeli da smo uspjeli. Ljudi su bili sretni što odavde mogu poslati čestitku koja istovremeno govori i o očaju i o nadi s kojom smo čekali novu 1992. godinu.

F *Ako dobro razumijem namjeru, Mig oka je neka vrsta tvog vlastitog privatnog Idahoa, ne samo u autorskom nego i organizacijskom smislu. I mene ta vrsta eskapizma, tj. autonomije, već dugo privlači: mjesto gdje si odgovoran sebi, svojoj ekipi i, doduše - što je neizbježno, državi.*

R. Medvešek: Za mene je Mig više mogućnost da istražujem i da pokušam naći ljude koji slično misle. Hoću reći, nije mi stalo toliko do izolacije, koliko do komunikacije. Činjenica je da je institucije uvijek guše. Mislim, u institucijama živimo, u institucijama se rađamo, školujemo, institucije nas zapošljavaju i pokapaju. I stalno im nešto prisižeš - da ćeš biti dobar đak, da ćeš slušati mamu i tatu, da ćeš biti vjeran ženi cijelog života i da ćeš dati život za domovinu! Čuj, sve je to relativno i ovisi o danim okolnostima. Mislim, kakav si ti, kakva ti je žena i što je to domovina? Evo, ja sam, kao i većina mojih vršnjaka, morao kolektivno prisegnuti da ću ako treba dati život za bivšu domovinu. Sva sreća da sam držao figu u džepu... jer mi se to činilo nekako naglo. Ali na kraju, institucije prihvaćamo kao neko nužno zlo jer nam ipak pružaju neku sigurnost i jer ih uvijek možemo okriviti za svoje frustracije i nezadovljstvo. Ali one neminovno imaju svoj propuh i prazan hod, pa te ostave na cjedilu. Evo, recimo naprimjer, ako dvije godine i duže nikakvom institucijom ni zakonom ne možeš osloboditi glavni ulaz Zagrebačkog kazališta mladih, koji je jedno privremeno rukovodstvo kuće nepromišljeno iznajmilo birtiji (koja se da stvar bude ljepša zove Grand Theatre Cafe), ne preostaje ti drugo nego da s osjećajem srama gledaš kako četiri stotine djece čeka na pločniku pred pomoćnim vratima u Teslinoj ulici i da si misliš svoje i o institucijama i zakonima. A to je samo beznačajni primjerčić od onoga što se sve događa. Neka pravila ipak moraju postojati. Ali kad vidiš da je sve oko tebe jedan veliki Monopoly i da neki uporno tvrde da dobivaju sedmice i skaču po dva polja, onda si misliš - idem se igrati nešto drugo, neku ljepšu igru s drugom ekipom. Čuo sam za projekt Labin Art Expressa u kojem njihova dvočlana umjetnička delegacija u odijelima i starom mercedesu obilazi umjetnike drugih gradova. U Zagrebu su ih navodno vrlo "službeno" dočekali **Tom Gotovac, Gobac** i ne znam tko još, pred Džamijom, odnosno na Trgu žrtava fašizma ... hoću reći - Trgu hrvatskih velikana, pa kao imaju banket, susret s nov-

Pedesetih se išlo na tekme, šezdesetih ih se kolektivno gledalo na televiziji, sedamdesetih je svatko gledao svoju tekmu doma, i čuli su se, eventualno, telefonom da je prokomentiraju. Posrednika je sve više, a druženja sve manje



inarima, zadržali su se u kraćem bilateralnom razgovoru i nastavili dalje prema Ljubljani i šire... Igra im je super. Zbog igre smo i mi u podnaslovu Mig oka prozvali a.g.s.p.d.n., v.d.o.o. - autorska grupa s poduzećem dobrih namjera, veselo društvo ograničene odgovornosti. Cijeli život te pile sa šiframa i kraticama, kaj ne bi i mi imali svoju?!

Svjedoci smo ubrzane tehnologizacije i, ujedno, dematerijalizacije komunikacija. U vremenu kad se mnogi od nas, poput mene, nisu do kraja "pomirili" niti s telefonom, tehno-san o mrežama i prividnoj stvarnosti sve više postaje javna dnevna (a za mnoge hakere i noćna) mora. Simbolički nadomjestak u trgovini, čuvena bikova glava na prvom novčiću, u svojoj je gotovinskoj formi praktično nestao svugdje osim, valjda, u Širokom Brijegu, dok polica s pločama za nas još uvijek predstavlja jedini materijalni trag da smo jednom, i to ne tako davno, zaista voljeli određene bandove. Očigledno je da se ne možemo, čak i kad bismo htjeli, do kraja izolirati, a prepustimo li se entropijskoj sudbini koju nudi tehnologija, i predstave će nam, prije ili kasnije, početi nalikovati satelitskoj televiziji.

Gdje je, za tebe, ta granica sudjelovanja u napretku?

R. Medvešek: Kaj ja znam, sve ide nekam napred... Svijet se stalno razgloblјuje i u tome sigurno ima i nečeg dobrog, jer na kraju u nekakvom razglobljivanju i mi smo se tu pojavili (možda ponovno, kaj znaš?!). Stalno se prelaze nekakve granice ili obzori, i to sve brže i brže, dok stvarnost na neki način ostaje ista. Samo je sve više interpretiramo i sve više živimo od i za te interpretacije. Kao da stalno prolaziš kroz nove opne, a ostaješ u istom jajetu. Možda je ovo stoljeće s elektronikom i kibernetikom jedna od debljih opni koju imamo prilike prolaziti. Mislim, sjećam se kako su se naši starci prije dvadesetak godina okupljali pred prvim, tada rijetkim, primjercima televizora, na koje su se stavljale one crveno-žuto-plave folije da bi slika, kao, bila u boji - pa kaj to nije genijalno? Dakle, okupili bi se navečer, zajedno odgledali neku tekmu ili silazak astronauta na Mjesec, i poslije se zapričali ili zakartali i sve to dobro zalili gemištom. Možda je i to bila neka granica. Pedesetih se išlo na tekme, šezdesetih ih se kolektivno gledalo na televiziji, sedamdesetih je svatko gledao svoju tekmu doma, i čuli su se, eventualno, telefonom da je prokomentiraju. Posrednika je sve više, a druženja sve manje. Motiv sveg tog posredovanja jest uglavnom lova, a sve to ubrzava način života do te mjere da počinješ gubiti vezu sam sa sobom. Više ne znaš što bi točno htio, već ti mediji stalno nameću što bi trebao htjeti. Samo da što manje misliš.

Misliš?

R. Medvešek: Čuj, kad bi s količinom informacija koje su ti danas dostupne o tome što se sve događa oko nas i šire pokušao biti razuman i dosljedan, ne bi ti preostalo drugo nego štrajk glađu. Ili, da se odmetneš. Nedavno sam gledao *Videodrom* od **Cronenberga**, i tamo ima jedan više scenografski detalj koji me se jako dojmio. Jedna scena se odigrava u ustanovi koja se zove Misija katodne cijevi. U određeno vrijeme pred vratima te Misije kao pred nekom javnom kuhinjom stoje klošari i čekaju da ih puste u dvoranu u kojoj umjesto toplog obroka dobivaju sat vremena gledanja televizije u boksovima. Jer, televizija te drži, televizija motivira i određuje što želimo, što bi nam se trebalo sviđati i što zapravo trebamo... Ona može nekome tko se izgubio vratiti smisao, ona je neki prozor društva. Danas taj prozor već nudi, ne znam, pedeset... sto satelitskih pogleda svaku večer - da odmoriš oko i zaboraviš na nesporazume i nelogičnosti koje te okružuju. I vjerojatno bi pola ljudi, koji u stanovima svaku večer gledaju televiziju (kao u nekim boksovima), bez nje propupali i postali pijanci i klošari... ali u boksu se odmoriš, izinformiraju te, podraškaju ti nagone i obavijeste te što je to što ti upravo nedostaje. I na kraju, utješe te jer, eto, kad već nemaš nego za pretplatu, televizijom ti se bar pruža mogućnost da sve to svaku večer gledaš.

Naš zajednički prijatelj Vili Matula, *koji se, kao što znaš, ne boji ničega, kaže da naše vrijeme s virtualnom televizijom i sličnim hitech blagodatima dapače tek dolazi. S obzirom da će glumac tada gostovati u tvojoj dnevnoj sobi ne samo u kutiji, već će (barem ćeš se tako osjećati) sjediti i na tvom kauču - bit će puno važnije, po Vilijevom mišljenju, kakav je to glumac. Da li je, kako to on kaže, jaka osobnost?*

R. Medvešek: Vili i ja puno razgovaramo u garderobi, nekad različito razmišljamo, ali se uvijek složimo da su nam ti razgovori veliki gušt. Ne znam, već je film neki posrednik,

već se gubi onaj zajednički doživljaj predstave u kazalištu.

Slažem se.

R. Medvešek: Meni se čini da će u budućnosti, ako se rodiš s nekom izuzetno zanimljivom fizionomijom, recimo izuzetnim plavim očima, biti dovoljno da te kao glumca snime u neka tri sata materijala kao uzorak. Jednostavno te sempliraju i poslije doslovno radiš štogod se hoće. Ostaju ti autorska prava na tvoje izuzetno plave oči. Ostalo je kompjutor: smiješ se, plačeš, puca ti glava, iz nje rastu gliste... vjerojatno će odlaziti i na psihijatrijske klinike po uzorke-semplove prave rastrojenosti, tuge ili što već u scenariju ustreba, i onda to križati s tvojim likom. I nisam siguran da bi mi to bilo to.

Ti očigledno pripadaš onima koji bi - poput svojedobno Kugla glumišta - u medije rado vratili miris kelja i zemlje iz koje je izrastao. Ljudima koje zanima ne samo što je krumpir, već i krumpirova zlatica. U tom smislu, čini mi se, tvoj izvorni medij, kazalište - s obzirom na sve što smo pričali o televiziji - i nije loš izbor.

R. Medvešek: Čuj, ne radi se više samo o mediju - nego o životu. Mislim, ovaj kelj, paradajz ili paprika koji dolaze ne znam otkuda, nažalost stvarno nemaju više veze s mirisom ne samo paradajza mog djetinjstva nego i paradajza koji se jeo otkad paradajza ima. Sve je to nekako klonirano i umjetno. Pa, niti jedna cijena danas više nije realna. Sve je to nekakav dumping sim - jumping tam... Samo da tržište ne bi krepalo. Nije važno što se prodaje, nego kako prodaja ide. Daj mi pokaži birtiju u gradu gdje iza šanka stoji gazda koji se druži i veseli s mušterijama, i živi s birtijom kao sa svojim izborom, a ne zbog love koju od nje ima. A kazalište - kazalište se sasvim sigurno ne nalazi na kraju duge, a ako i uspiješ nešto zaraditi u kazalištu, ta lova uvijek ostaje u drugom planu. Kazalište uz sav svoj razvoj ostaje fenomen za sebe. Jer kad ti kao glumac osjetiš da te tristo ljudi gleda kao jednim okom, a to se dogodi, ne baš svaki dan, ali ipak - onda je to kazališni cyber space, neki virtualni prostor kojim se kazalište bavi već tisućama godina. Imao sam sreću da sam u ZeKaeM-u imao prilike osjetiti kako kazališnu predstavu čine i publika i glumci pa i ljudi iza kulisa nekom svojom zajedničkom energijom. Tu i sad. To se osjeti, i toga u kinu i na ekranu nema i nigdar ne bu.

To tvoje opiranje aktualnoj i lošoj medijsko-tehnološkoj zbilji znači samo da ti doista imaš zamisao toga kakav bi život trebao biti, odnosno kakav je.

R. Medvešek: Ma, ne. Eventualno kakav bih želio da bude. Naprosto bih volio što više toga u životu doživjeti ili proći pješice. Kaj bi rekli moj tast, koji je inače šef smjene u "Elki" i koji se ne bavi filozofijom: "Dečko, a kaj će ti auto, ionak nemreš u prostor ak' nemaš vremena." To me je puknulo. I pratim taj osjećaj da idemo u više prostora nego što nam to omogućuje vrijeme - faksevi, sateliti, laseri, vitamini, jedemo lignje iz Japana sa stakleničkim paradajzom iz Nizozemske - evo opet paradajza (kaj mogu kad ga volim), i... majonezom iz Švicarske. Kao ludnica, raj na Zemlji, a zapravo niti znaš što piješ niti kome se plaća. A sve ima svoje mjesto i svoju cijenu. To znaju bajke i zato ih volim. I nije slučajno da je prva predstava Miga oka bila bajka. Zimska bajka. Klinci na kraju shvate da nema smisla snjegovića cijele godine čuvati u frižideru i da je prirodno da snjegovići u proljeće odlaze na ljetni san među oblake da bi se sljedeće godine mogli ponovno vratiti. Nekih stvari se moraš odreći da ih ne bi izgubio.

Odavno mislim da ti zapravo pod svojevrsnom maskom predstava za djecu radiš sasvim ozbiljne predstave, i sasvim za odrasle.



Mig oka tiskao je ratne razglednice i napravio *Armijosaurusa*

R. Medvešek: Klinci su neopterećeni, otvoreni i ostavljaju potpunu slobodu. Lakše se daju. Osim toga, ono što me u kazalištu privlači su predstave na koje mogu pozvati i svog tatu i svog sina. Volim kad kazalište omogućuje komunikaciju tamo gdje ona u životu zapinje, iz generacijskih, idejnih ili ne znam sve kakvih predrasuda, a ne da oko svojih izvedbi okuplja geta znalaca i istomišljenika. Kad bi se mogli složiti da kazalište ima svoju misiju, onda bih više volio da ono nalikuje nekoj crkvi nego nekoj sekti - da se obraća svima, ali da pritom nudi što više slojeva razumijevanja. Pa ideja kazališta i je na neki način da se na sat-dva kolektivno zaigramo i podjetinjimo, i da se podsjetimo da je ovo o čemu ti i ja tu razgovaramo ipak samo relativno i prolazno. Ali da nam je zato mašta svemoguća a duh neuništiv. Jebemti, tu sad još samo fale fanfare. Ovo bi mogao biti kraj, ha?

Ti se veseliš svojim predstavama?

R. Medvešek: Nisu one samo moje. To je nešto što se u kazalištu često zaboravlja - koliko predstavu čine mrvice koje joj za njenog nastajanja svako malo dodaju i glumci i svi suradnici, rekviziteri, tonci, ljudi sa svjetla ili iz tehnike. Veselim se Migu oka i mislim da bih se razbolio da nemrem prisustvovati nekoj predstavi Miga i ne vidjeti da li je i pri toj izvedbi stvar funkcionirala bar približno onako kako je zamišljena. A ako nije, da ne vidim - zašto? I kad vidim da se prije svake izvedbe *Mrveka i Crveka* pojavi netko od prijatelja koji su na njoj radili - da vide ima li publike, je li sve u redu ili tek tako, onda ti to nešto znači. Zato mi je drago što je Mig oka jednu od ovih nagrada HDDU-a dobio kao skupina. Drago mi je i da ju je dobio i kao jedna od nezavisnih produkcija. Jer, mislim da one to zaslužuju. I još imam sreću da sam član jednog ansambla kojem kazalište stvarno nešto znači. To ti je opće veselje.

Mig oka *je s* Mrvekom *i* Crvekom *gostovao i u inozemstvu. Sljede li još neka gostovanja i priprema li* Mig oka *neke nove projekte?*

R. Medvešek: *Mrvek* je dosad igrao na četiri festivala, a igrali smo ga i na talijanskom i na njemačkom jeziku. I bilo je super. Dečki rasturaju. Razmišljamo o tome da predstavu prevedemo bar na sedam jezika. Dobro! Mala šala. Planova je puno, ali bi trebalo i puno raditi, probat ćemo se uskladiti s vremenom i prostorom. A najdraži novi projekt bi zapravo bio jedan odlazak na Sljeme.

2005. godine Dražen Šivak, najpoznatiji hrvatski glumac

napravi

u inozemstvu priča o svojim uspjesima nakon 1996. -



pravu

Jelizavete Bam, Ćelave pjevačica, Hamleta, Trača o ljubavi,

stvar

Razgovarala:
Jelena Jindra-Jakovljević
Snimila:
Slavica Subotić

Poslije Hamleta, Mafije, Gospođice Julije, Zamaha...

Dražen Šivak: Čekao sam **Prohića** pola sata za tu jebenu stipendiju. Nema je već tri tjedna. Imao sam pet kuna u džepu. Bio mi jerođendan pa sam otišao u Importanne kupit si sendvič. Dođem na red za kruh u Jabuci, a tamo žena uopće ne gleda u mene - Sandiju daje preko reda! Sretna jer si je baš prije pet minuta popravila šminku. Stavio sam slušalice i upalio **Goldiea**. *Innercity*. 21 minuta. Onda sam otišao u Dolac. Tvrtko mi je kupio biru. Koncert **Dus no Dunsta** bio je prekinut jer je došla policija. Izvadio sam dokumente i stavio slušalice. **Tricky**. Idemo kući..." 2005.

Dražene, čini se da se situacija u hrvatskom glumištu upravo u vrijeme tvojih početaka počela polako otkravljivati.

D. Šivak: Ma da, mojoj generaciji je bilo najteže početi. Domaćim kazalištem i filmom haračili su razni **Sedlari**, svi dobri glumci su tiho odlazili na "godišnji odmor" iz matičnih ansambala jer je to bio jedini put do zanimljive predstave, a najviše pozornosti davalo se nekom Boži, mislim da se zvao **Aljić**. Zabavnjaci su pjevali na pozornici hrvatske nacionalne kazališne kuće, glumci su bili junaci političkih foto-stripova i žute štampe, na TV-u bi gostovali samo u nekim pederskim talk-showima. Ma da te više ne gnjavim tim groznim danima. Oni su sada iza nas. Osjećao sam se 'kao čamac na rijeci govana'. Bez vesla.

Da, Rydella si poslije i glumio. Ali krenimo od početka. Predstavu koja te je bacila u orbitu, da se tako izrazim, napravio si sa svojim prijateljima. Bila je to tvoja prva uloga kojom si uspio prilično zadovoljiti svoje osobne interese.

D. Šivak: Nakon što je **Janusz Kicza** doslovce izbačen iz Gavelle dan prije prve probe *Ukroćene goropadnice*, započeo je novi projekt u ZeKaeMu, a nekolicina mojih prijatelja i ja shvatili smo da trebamo stvari uzeti u svoje ruke. Novem koji smo skupili radeći uglavnom fizičke poslove financirali smo rad a predstavi koja je postala najgledanijom i najcitiranijom hrvatskom predstavom devedesetih. Uostalom, isplatila nam se jer smo s njom prošli skoro cijeli svijet. **Filip Šovagović, Linda Begonja, Nina Violić, Nadja Perišić-Nola** i ja vratili smo ljude kazalištu. Neki ravnatelji su nas htjeli kupiti za svoje nebulozne projekte, ali u Hrvatskoj još nije bilo vrijeme za dobro kazalište.

Pa si otišao u Opatiju, gdje si i živio do upisa na Akademiju dramske umjetnosti, i konačno osnovao bend.

D. Šivak: Ma, nisam ja osnovao bend. **Josip Maršić**, legendarni hrvatski gitarista, jedan od lidera američke noise scene, ubijao je dane razmišljajući o bendu kojeg bi htio imati nakon što su se **Regoči** raspali. Stanko, danas poznati glazbeni producent, došao je iz Amsterdama gdje je godinama pripemao teren za naš bend sudjelujući u tamošnjim glazbenim gibanjima. Ja sam bio vokal, ali oni su stvorili bend. Hrvatski kritičari nas nisu voljeli, a prema Flipsideu smo bili band godine. Ipak sam uvijek osjećao da je kazalište ono čime se ja želim baviti.

Ti si otišao u bend je bio predgrupa Caveovoj *svjetskoj turneji. Počeli su snimati za njegov record company, ali to je već njihova priča... Tebe je očito u Zagrebu čekao neki veći izazov.*

D. Šivak: Da, dok sam tako brijao sasvim izvan glumačkih voda dogodio se potpuni kulturni obrat. Nešto o čemu sam mogao samo sanjati - legalizacija lakih droga u Hrvatskoj.

Želiš li reći kako je to omogućilo kvalitetnije društvene pomake?

D. Šivak: Svakako. Krenulo se naprijed. To je najbitnije. Pojava Interneta je tada u Hrvatskoj uzela toliko maha da se i moja mama uključila u mrežu.

Što te je novo dočekalo u tom dugo čekanom "legaliziranom" Zagrebu?

D. Šivak: Sve što na sreću imamo i danas. Osim toga, konačno su nam prestali visiti za vratom nekompetentni ljudi, lopovi, lažni režiseri i glumci. Dovoljno su marginalizirani, ali čujem da ipak djeluju. Navodno su se organizirali u jednoj maloj kućici kraj Dubrovnika gdje drže školu u kojoj uči neke zastarjele metode glume.

Priča se kako je jedan tvoj stari profesor otišao u dobrovoljni kućni pritvor nakon što je njegov kolega, do tada široj javnosti nepoznat veliki glumac i pedagog Angel Palašev, dobio sve moguće nagrade i makedonskog i hrvatskog glumišta.

D. Šivak: Upravo se o tome radi. Obrat situacije je bio nevjerojatan. **Filip Nola** je kao izvrsni poznavalac i štovatelj klasičnog dramskog teksta postao umjetničkim ravnateljem HNK, napravljene su prve predstave kojima smo se mogli ponositi i konačno je podigao tu nacionalnu kuću na sigurne noge. **René Medvešek** je isto to napravio u ZeKaeM-u, a **Nataša Lušetić** dobiva od Ministarstva kulture lovu za svoje projekte kojima brije po cijelom svijetu. U kinematografiji ...

Drago mi je da smo konačno došli do filma jer si na njemu odigrao svoje najbolje uloge. Mogli bi se za početak osvrnuti na tvoju prvu filmsku ulogu i nezapamćen međunarodni uspjeh.

D. Šivak: Riječ je o debitantskom filmu danas kultnog režisera **Sergeja Grgurića**. Inače Riječanin završio je režiju u Milanu. Bio je to savršen spoj intelektualnih sposobnosti i tehničkog znanja. Takav uspjeh nikada više nismo ponovili, ali tu se sve poklopilo najbolje. Njegov film *Kut za smrt* prvo je nagrađen na Sundance Festivalu gdje je on proglašen najboljim režiserom, a Nina Violić i ja najboljim glumcima. Zatim je taj film proputovao sve festivale niskobudžetnih filmova i uvijek se vraćao s nagradama. Grgurića su slijedili **Ivan Salaj** i **Saša Podgorelac**. Svijet je bio naš. Zbog svih tih uspjeha Hrvatska postala centrom svih relevantnih zbivanja. Kada **Sam Raimi** dođe ljeti kod nas na more ne skida se s video kaseta naših filmova. Tek sada svijet priča o **Herzogu** kao o naše gore listu. **Klaus Kinski** koji je uvijek snimao filmove zbog love danas bi i besplatno glumio u filmovima naših režisera.

U pauzama snimanja filmova ti bi se pojavljivao i na hrvatskim pozornicama, ali uvijek u probranim predstavama.

D. Šivak: S obzirom da sam mogao živjeti samo od filma, i to jako dobro, jer ne zaboravimo, u Hrvatskoj je 1999. proizvedeno više dugometražnih igranih filmova nego u posljednjih pedeset godina zajedno, odlučio sam u kazalištu raditi samo one tekstove koji su me jako motivirali.

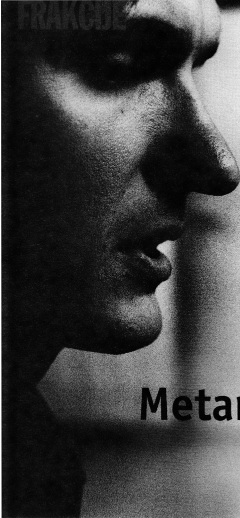
Tvoji nazovimo ih kućni pisci su Ivan Vidić *i* William Gibson.

D. Šivak: Da, zahvaljujući njihovim dramama ja sam postao i kazališnim glumcem. Tko zna što bi bilo sa mnom da me Vidić nije gurao naprijed, a da Gibson prije svoje prerane smrti nije napisao tri drame u kojima ja danas još uvijek igram.

Da li bi, da sve nije bilo kako je bilo, Dražen uopće bio Dražen?

D. Šivak: Tko to zna. Fixon bi napisao: "Nikada nisam mislio da ima boljih igrača od mene, a onda upoznah tebe."

Koji Fixon?



Vili Matula

Mi smo predugo živjeli pod visokim pritiskom između dva bloka, a u takvoj se zoni, prema geologiji, stvaraju metamorfne stijene i visokokvalitetna kristalizacija. Tu gdje se i danas krvavo ratuje, mora biti ljudskih dijamanata

Razgovarali: **Milan Živković i prijatelji**
Snimio: **Nino Šolić**

Metamorfne stijene

Malo tko u djetinjstvu nije maštao o svom skafanderu i vezivanju pojasa u Apolu, ali je samo nekolicina odraslih zadržala tu sposobnost, dok će je tek rijetki među njima - poput **Vilija Matule** - i javno "priznati". Kad ne glumi, Vili, poznato je otprije, razmišlja o letovima.

Vili Matula: Generacija ranih šezdesetih, kojoj ja pripadam, prepoznala je svemirska istraživanja kao najmarkantniju ljudsku aktivnost u svijetu koji je tek počela upoznavati. I, zašto bih tajio ovu fascinaciju koja je presudno utjecala, ne samo na moje, već i na formiranje cijele generacije. Pazi, i danas kad to pogledaš, zvuči nevjerojatno: čovjek je u to vrijeme redovito išao na Mjesec. Nemojmo to zaboraviti, nešto se tada bitno događalo. To su te godine, šezdesetosma-deveta. U vrijeme svih tih razgovora o **N. Armstrongu** (moja baka je bila sigurna da se radi o nekoj gadnoj namještaljki), kojeg smo gledali na televiziji, ja sam kao dijete osjećao da je taj silazak na Mjesec doista i moje osobno postignuće. Ne želim upasti u zamku vjerovanja u "progres": u apsolutnom smislu, ništa se, dakako, nije promijenilo, ali se zato u relativnom smislu promijenilo mnogo, mnogo toga.

Nedavno sam saznao, a vjerojatno je i tebi poznato, da je naš susjedni, slovenski "rdeči pilot" P. Živadinov, *također ustrajni kazališni proizvođač svoje velike svemirske ljubavi, upravo prestao raditi kazališne predstave i povukao se u svojevrsnu kreativnu mirovinu. Isto tako i ti, koliko čujem, nakon višegodišnjeg igranja u "špici napada" ZeKaeMovog ansambla (gdje si, uz mnogo "golova" podijelio i podosta "lopti" suigračima), upravo se odlučuješ za "odmor" od kazališta. Izlaziš iz većine predstava, ne radiš nove, završio si prije započeti film s* H. Hribarom *- i, što sad?*

V. Matula: To nikako nije odlazak iz kazališta. Ni slučajno! Trenutno moram pažnju fokusirati na dvije stvari: rad u Profesionalnom glumačkom studiju i rad u glumačkom sindikatu. Glumački sindikat moramo približiti organizacijskim standardima europskih glumačkih sindikata. Jedino dobro organizirani možemo preživjeti vrlo surovo vrijeme koje dolazi. U Profesionalnom glumačkom studiju, koji postoji već sedmu godinu i koji je, zahvaljujući ponajviše upornom radu **Vlade Krušića**, došao u dodir s nekoliko važnih sustava glume. Sada postoji potreba da se taj rad intenzivira, da počnemo raditi na kazališnim projektima. Jer mene ne zanima čekanje mirovine na nekoj akademskoj klasici, zato što ne vjerujem u to. Vjerujem **Mejerholjdu** kad kaže da glumac sazrijeva s piscem suvremenikom - vjerujem u suvremenog pisca, za kojeg, doduše, još ne znam tko je, ali znam da ga moramo pronaći. MHAT je narastao na **Čehovu** (i Čehov na MHATu) - pisac je taj koji mora biti ukorijenjen u našem vremenu. To znači da mora poznavati kontekst u kojem živi: s kakvim, ne samo političarima, već i s kakvim redateljima i glumcima živi, da bi napravio tekst prema zajedničkim interesima i mogućnostima. I tada se događa ključna stvar - igrajući komad glumci sazrijevaju i dostižu onaj stupanj vještine kad se mogu prihvaćati i klasike, ali to nikako ne mora biti cilj po sebi.

Kazalište Čehova *i MHAT-a, koje si spomenuo, bilo je ipak jedno od posljednjih, da tako kažem, velikih kazališta - na izmaku vremena koje je kazalištu omogućavalo središnju društvenu funkciju pričanja velikih i društveno važnih priča. Društveni ustroj postindustrijskog kapitalizma očigledno više ne omogućava prepoznavanje društvenih subjekata u svojim tipičnim radnjama na kazalištu dovoljno uočljivoj razini, a razvio je u dvadesetom stoljeću i svoje slikovne medije koji su staro kazalište već odavno potisnuli na marginu medijskog prostora. Današnje kazalište kao da nikome nije potrebno - ili "velikih" kazališnih priča u modernom društvu više nema, ili ih moderno kazalište više ne zna ispričati. Gdje su, za tebe i po tvojem mišljenju, izlazi iz ove medijske šahmat pozicije? Utrka u spektakularnosti sa slikovnim medijima, učenje iz drugih umjetnosti, ili vraćanje na osnovnu biološku komponentu kazališne predstave: žive ljude na sceni?*

V. Matula: Sigurno, ja vjerujem upravo u to. U žive ljude na sceni. Što se tiče tehnologije, očekujem dapače da će hi-def televizija i virtual reality, koje će se uskoro proširiti, još više trebati dobre glumce. Ako jedna izuzetna osobnost, poput **M. Branda** posluži kao matrica za kompjutersko-televizijske nadgradnje, siguran sam da će to biti neusporedivo sa sintetički animiranim likovima. Glumačka umjetnost će s virtual reality televizijom biti najšire rasprostranjena, i opet će postojati mogućnost obostrane komunikacije, što današnji film i televizija nemaju.

U razvitku elektronskih medija ti dakle vidiš novu šansu za staro kazalište...

V. Matula: Tehnički, da, ali po meni to nije bitno. Ako tehnički napredak omugućuje dublju i bolju komunikaciju među ljudima, onda sam za to. I to je najbitnije. Ako tehnologija ne služi zbližavanju ljudi, onda znači da se netko njome loše koristi. Mislim da kazalištu nije potrebno da bude "glavni" društveni medij, da bi se bavilo glavnim problemima.

Neka televizija i dalje obavlja "prljave" komunikacijske poslove.

V. Matula: U američkom filmu, koji je najmoćniji globalni medij današnjice, od sve te silne produkcije, trenutno me jedino zanima **Tarantino**. Ne zbog kompjutera, jer ih ne koristi, već zato što najbolje izražava senzibilitet generacije i vremena u kojem živimo.

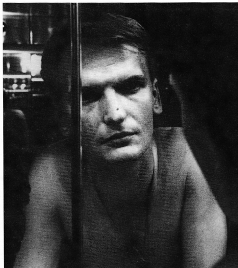
To kako je u Americi, OK, može nam biti zanimljivo, ali naša tema je kazalište u Hrvatskoj, i to danas. Suvremeni tekstovi kojih nema, potpuno zaziranje od stvarnosti, Zekaemove posljednje tri godine izbjegavanja tema na bilokoji način značajnih za mlade - a s druge strane se formirala cijela jedna generacija pomalo looserske mladeži.

V. Matula: U glumačkom studiju mnogo improviziramo, videokamerom bilježimo te male scene iz našeg iskustva, i sada smo osjetili da nam nedostaje pisac koji bi radio zajedno s nama. Work in progress nismo mi izmislili, ali sam siguran da bi u ovoj situaciji doveo do predstave koja bi sigurno imala duboke veze s našom svakodnevicom.

Nekad su postojali dramski pisci koji nisu pisali za ljude koje poznaju, pa su ipak znali "pogoditi" njihove probleme. Danas možda više nema tih tema, dok tih pisaca sigurno nema...

V. Matula: Ne! Siguran sam da ih na ovom prostoru ima, samo ih treba prepoznati. Mi smo predugo živjeli pod visokim pritiskom, stisnuti između dva bloka - da ne spominjem da se ovdje negdje na istoj crti zaustavilo Turke i podijelilo Rimsko Carstvo - u takvoj se zoni, prema geologiji, stvaraju metamorfne stijene i visokokvalitetna kristalizacija. Tu gdje se i danas krvavo ratuje, mora biti tavke "kristalizacije", siguran sam u to. Ovdje sigurno postoje ljudski dijamanti - ne samo u umjetničkoj sferi. Evo sportova: u košarci, recimo (**D. Petrović** i **T. Kukoč** moji su osobni idoli - vjerujem **P. Brooku** kad kaže da je sport izvor sjajnih metafora o kazalištu, pogotovo kolektivni sportovi).

Tko danas sjedne za kompjuter pisati dramski tekst, on se nužno referira (i) na povijest dramske literature kao svoj rodni kontekst, dakle podjednako na S. Becketta, *kao i na, recimo, svakodnevicu svojeg kvarta.*



Što se u nečijem susjedstvu događa s bijelim heteroseksualcima između dvadeset i trideset godina, nije mi dokraja poznato, ali me zanima, dok zbog nečijeg mišljenja o pisanju S. Becketta (koje, inače, izuzetno cijenim, a i poznajem), vjerujte, neću baš odmah umrijeti od radoznalosti.

V. Matula: Mi se ne obraćamo samo piscima, mi se obraćamo svim ljudima čiji je posao vezan uz ljudske sudbine i priče. Odvjetnicima, novinarima, sociolozima, vojnicima, njima se obraćamo - ne tražeći gotove dramske tekstove. Tražimo između tri i pet kartica živog dijaloga, i to baš kulminaciju zapleta.

F *Na primjer?*

V. Matula: Na primjer svađu roditelja koju pamtiš iz djetinjstva, ili svoju svađu s nekim bliskim do koga ti je duboko stalo. Pritom koristi sleng, dijalekt, ulični govor, vulgarizme - zanima nas živi govor. Pošalji na Profesionalni glumački studio, Zagreb, Preradovićeva 16, i to obavezno pod šifrom.

F *Vidim da tvoja "kreativna mirovina" zapravo znači da te za šest mjeseci ili godinu dana možemo ponovno očekivati na sceni, ali s novim adutima u rukavu. Očigledno znaš kakve bi predstave radio, no što misliš o onom dijelu tog posla koji je predmet česte zajedničke kuknjave po kazališnim i nus-prostorima: organizacija? Imaš li ljude, budžet, prostor i slične zajebane sitnice?*

V. Matula: Vjerujem da je moguće dobiti potporu od drugih ako prije pokažeš određene rezultate. Organizacija bi bila ovakva. Uzmimo, recimo, predstavu s tri čovjeka (mislim da je pet ljudi današnji produkcijski maksimum). Putem Glumačkog studija omogućit ćemo vam glumačkog učitelja i trenera svjetske klase, recimo Zagrepčanku u Parizu **Sandru Mladenović**, jednog od vodećih evropskih pedagoga.

F *Koju ovdje nitko ne želi pozvati na Akademiju.*

V. Matula: Pardon, pozvala ju je Ivica Boban. Bila ja ovdje dva puta po sedam dana, ali je smiješno da joj nitko ne nudi režiju. Radite mjesec-dva s njom ili nekim drugim, ne treba vam nikakva "produkcija". Ne vjerujem da se prostor i trenirka za probe ne mogu pronaći. A onda pozovite privrednike i predstavnike fondova, pokažite im što ste napravili i što još kanite napraviti - scenografiju, kostime i tome slično. Ja nikad nisam pozivao vršnjake iz škole (koji su sada možda već šefovi marketinga po dobrostojećim firmama) na svoje predstave jer me je najčešće bilo sram, jer im nisam imao što pokazati. A nakon jednog ozbiljnog rada na jednoj ozbiljnoj i živoj zamisli, pozvao bih ih, i oni bi to mogli prepoznati. Ako ne oni, onda sigurno njihove žene. Jer žene su pravi mecene i mnogo obrazovanije i rafiniranije osobe od svojih "sposobnih" muževa. Garantiram ti, ako imaš tako spremnu grupu, da će se mecene i sponzori nadmetati - tko ti plaća scenografiju, a tko samo glazbu. Ne smiješ doći potencijalnom sponzoru u njegov ured, moraš ga pozvati tamo gdje si ti najjači, kod sebe doma: u kazalište. I nakon što si mu pokazao nešto u što stvarno vjeruješ, tek onda mu kažeš što ti je još potrebno.

F *Kad ne radiš, često te susrećem na premijerama kazališnih predstava, a i iz drugih tvojih uzkazališnih aktivnosti da se zaključiti da si dobar poznavalac naše scene. Što je po tvojem mišljenju na njoj živo i, da tako kažem, zdravo, tj. moderno? Kako u autorskom, tako i u organizacijskom smislu?*

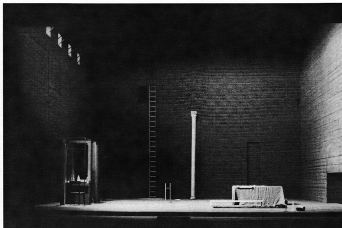
V. Matula: Ono što u najkraćem karakterizira naš kazališni trenutak je slijedeće: u našim je kazalištima upravo pri kraju smjena generacija. U kazalištima, ali i izvan njih, postoji veliki broj vrlo nadarenih glumaca i redatelja. Pokušao bih ih nabrojati, ali mi taj popis ne bi stao niti na dvije stranice - mimičari, performeri, kao i izvaninstitucionalne grupe poput Kugle, Daske, Pinkleca, Labin art expressa, evo, opet sam počeo nabrajati. No svakako mislim da je potrebno spomenuti tri vrlo važna kazališna izvora: to su Učilište i studiji ZeKaeMa pod vodstvom **V. Krušića**; to je svakako MAPAZ s **Mirnom Žagar** i **Ideom van Heineggenom**; i to je, na kraju, ali ne i posljednji, CDU, čiji se rad sve više osjeća.
S druge pak strane, kazališne ustanove nalaze se u pat poziciji zbog dvoje-troje ljudi koji donose sve ključne odluke. Ti ljudi su nagomilali tolike funkcije, da ih sve obnašaju vrlo nekvalitetno. I zato predstavljaju usko grlo hrvatskog kazališta. Pitanje je kad će kritična masa novih i kvalitetnih ljudi probiti to usko grlo. Ja vjerujem da će to biti uskoro i očekujem veliki kreativni skok neposredno poslije toga.

U studenom 1991. Centre Pompidou predstavio je izložbu pokućstva/skulptura i video radova Roberta Wilsona

ROBERT WILSON: SJEĆANJE GOSPODINA BOJANGLESA...og * sin vatre

Njegov razgovor s Umbertom Ecom objavljen je u katalogu tiskanom povodom te izložbe

*Naslov izvornika:
ROBERT WILSON: MR. BOJANGLES' MEMORY ...og son of fire. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1991.



Scenografija za A.P.Čehov: *Labuđi pjev*

Umberto Eco: Uvijek je glupo pitati nekog autora: "Što ste ovim ili onim htjeli reći?" Meni također postavljaju takva pitanja i ja im odgovaram: "Da sam htio nešto više reći, ja bih to napisao." U tvom bi slučaju takvo pitanje moglo biti još gluplje, jer je opće poznato da ti, kad te tako nešto pitaju, kažeš: "Pa, napravio sam to zato što je lijepo!" Zato te neću pitati o značenju tvojih radova, nego ću te radije pitati o tvojim osjećajima prije i tijekom rada na nekima od njih.
Danas sam vidio maketu ove izložbe. Moj je prvi dojam da sam tamo vidio grad koji mogu dovesti u fokus iz različitih perspektiva. Ne znam je li ti poznata knjiga **Davida Lyncha** *A View from the Road* (Pogled s ceste) o američkom gradu dizajniranom da ga se gleda s autoceste. Kad razmišljam o tvojim radovima - meni se najviše svidao *Einstein on the Beach* (Einstein na plaži) - čini mi se kao da ti počinješ nešto raditi misleći na neki grad, na nekoga tko seli u grad, tko može pustiti jednu stvar i gledati nešto drugo, nekoga tko mijenja vlastitu perspektivu, kome je dopušteno da odbije misliti o nečemu danas, kako bi o tome mogao ponovo promisliti sutra. Čini se da ti predviđaš publiku koja će biti sposobna dovršiti tvoje radove. Ja sam napisao jednu knjigu, Otvoreno djelo, u kojoj su iste ideje primijenjene na književnost.

Robert Wilson: Da, mislim da je dobra analogija usporediti to s gradom. Ja sad gledam kroz prozor svog ureda i vidim jednu modernu zgradu. Do nje je zgrada iz osamnaestog stoljeća, a tamo prijeko je zgrada koja se tek gradi. Ne vidim, dakle, samo sadašnjost Pariza nego i tragove njegove prošlosti i slutnje njegove budućnosti. Pogledam gore i vidim oblake koji se mijenjaju. Prelijeće jedan zrakoplov. Na ulici vidim nekog čovjeka koji hoda i jedan auto koji prolazi. Svi se ti događaji odvijaju simultano i različitim brzinama. Izložba pomalo sliči tome, puna je prostornih i vremenskih slojeva. Prostor je poput akumulatora s različitim energijama. To je prostor koji je ispunjen vremenom; ne bih rekao bezvremenski, nego prostor za sjećanja.
Jedan od slojeva ove izložbe predstavljaju video radovi. Ti su video radovi sasvim drugačiji po svojoj prirodi, ritmu, boji, teksturi i strukturi od ostalih dijelova prostorije. Čitava prostorija djeluje dosta strogo u smislu materijala (čelik, olovo, bakar, te crni i bijeli lak) i boja (siva, crna i smeđa). Među tim hladnim materijalima video je nešto vrlo svijetlo, vrlo šareno, vrlo lagano i često prilično šaljivo. Video radovi predstavljaju kontrapunkt onom drugom dijelu izložbe. Oni su poput punktuacije u kabuki kazalištu: vidiš kako se neki lik tijekom jednog dugog pasaža kreće vrlo sporo i onda odjednom dolazi serija vrlo brzih pokreta. Slično tako video radovi na izložbi predstavljaju punktuaciju prostora, interval koji potkrepljuje neprekinutu liniju. Bit videa su krupni planovi, stvari koje se brzo kreću i koje su jarkih boja.

U. Eco: Jasna mi je razlika između izložbenog prostora i filmova, ali moja bi analogija obuhvatila čitavu izložbu i možda čitav tvoj rad. Meni svako tvoje djelo izgleda kao video, na kojem čovjek može odabirati različite slike manevrirajući nekom vrstom daljinskog upravljača. S druge pak točke gledišta, kad mislim na Einsteina na plaži - gdje je postojala mogućnost da u isti mah promatraš *sve* slike ili da odabereš neko svoje područje zanimanja - osjećam iskušenje da upotrijebim jednu drugu analogiju (možda pretjerujem s tim analogijama): čini mi se da tvoj način rada, da se poslužim kompjutorskim rječnikom, nije serijalan, nego paralelan.

R. Wilson: Da, mislim da je tako. Ja smatram da mi mislimo poput daljinskog upravljača. Jedan od prvih kazališnih komada koji sam napisao, *Pismo za kraljicu Viktoriju* (A Letter For Queen Victoria) i nekoliko drugih komada koje sam napisao nakon toga, *Sjedila sam na svom patiu taj se momak pojavio i mislila sam da haluciniram* (I Was Sitting On My Patio This Guy Appeared I Thought I Was Hallucinating), uglavnom su slijedili tu ideju o daljinskom upravljaču. Odrastao sam u jednom malom gradu u Texasu i dok sam rastao, otac nam nikad nije dopuštao da gledamo televiziju. Otišao sam na studij i kad sam se vratio kući, iznenadio sam se kad sam vidio da moj otac stalno gleda televiziju. Sjedio bi s daljinskim upravljačem u ruci i gledao sve programe odjednom. Gledao bi malo ovo, malo ono i to me je fasciniralo. Moji prvi kazališni komadi vrlo su nalik na to. Sastoje se od brojnih malih komada koje gledalac mora sam sastaviti, baš kao da gledaju neki kanal koji ima tisuću programa i mogu se stalno prebacivati s jednog programa na drugi. Ova je izložba nešto slično. Posjetitelji mogu na višestruke načine slobodno asocirati sve te dijelove. Ne postoji nikakav definitivan način povezivanja slika, zvukova i ostalih djelića informacija. Postoji samo beskonačno mnogo mogućnosti. To je prostor u kojem čujemo, vidimo i doživljavamo, a zatim stvaramo asocijacije.

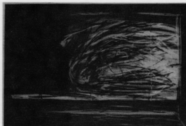

Izložba u Centre Georges Pompidou

U. Eco: Budući da je tebi cilj "ne-literarno kazalište", kazalište oslobođeno priče, zašto kao polaznu točku odabireš imena koja sa sobom donose priču kao pozadinu (**Freud, Curie, Einstein**)? Zar ne vidiš sukob između odbacivanja priče i prethodno postojeće priče tih osoba, pa stoga i očekivanja publike?

R. Wilson: Ne, ja tu ne vidim nikakav sukob. Kazališni ljudi poput **Euripida, Racinea** i **Molièrea** često su pisali o bogovima svog vremena. Ja mislim da su ličnosti poput **Sigmunda Freuda, Josifa Staljina, kraljice Viktorije** i **Alberta Einsteina** bogovi našeg vremena. Oni su mitske figure i obični ljudi znaju nešto o njima i prije nego što uđu u kazalište ili u muzej. Mi im u kazalištu ne moramo pričati priču jer oni već dolaze s pričom u svojim glavama. Možemo na temelju te svima poznate informacije kreirati kazališni događaj. Umjetnik

nanovo stvara povijest, ne kao povjesničar, nego kao pjesnik. Uzima opće ideje i asocijacije koje okružuju različite bogove njegova ili njezina vremena i igra se s njima, izmišljajući drugu priču za te mitske likove.

U. Eco: No da, gledatelj može slobodno odabrati vlastiti plan puta u tvoju priču. Slažem se da ti praviš "otvorene" strukture pozivajući ljude na suradnju, ali (ovo je vrlo maliciozno pitanje koje se tiče nekih od mojih sadašnjih preokupacija) bi li postojao neki određeni način reagiranja na tvoje slikarstvo, na tvoje kazalište, neki određeni način interpretacije, uporabe





Skice za predstavu *Kralj Lear*

tvojih djela koji bi ti odbio i za koji bi rekao: "Ah, ne, ipak postoji jedna krajnja točka preko koje ne možete ići"? Recimo da ja kažem: "Oh, znaš, to me podsjeća na Versailles, meni se to čini jako moliereskno." Američko-talijansko-francuski ustav dopušta mi takvu interpretaciju, ali da li ti imaš pravo biti nezadovoljan takvom reakcijom ili ne?

R. Wilson: Ne, nemam pravo na to. Moja je obveza, kao umjetnika, kreiranje, a ne interpretacija. To jednako vrijedi za moj rad na području vizualnih umjetnosti, kao i za moj rad u kazalištu. Upravo sada radim *Čarobnu frulu* i stalno to govorim pjevačima. Njih to zbunjuje jer su navikli misliti da moraju interpretirati svoje uloge i igrati ih naturalistički, s psihološkim razlozima za sve i svašta. Ja mislim da se interpretacijom treba baviti publika, a ne glumac, redatelj ili autor. Mi kreiramo djelo za publiku i moramo publici dopustiti slobodu vlastite interpretacije i vlastitih zaključaka.

U. Eco: Ali ti trenutno interpretiraš Mozartov tekst, a potom će netko drugi interpretirati tvoju interpretaciju Mozartova teksta.

R. Wilson: Ja ne mislim da ja interpretiram, ali svejedno, nastavi.

U. Eco: Ne misliš? Zašto? Ja mislim da je dirigiranje Beethovenove simfonije način interpretacije, jer možeš naglasiti određeni ritmički pasaž kako bi na određeni način usmjerio pozornost publike. Ja pojam "interpretacija" upotrebljavam u vrlo širokom smislu.

R. Wilson: U tom smilu, dakako, postoji moja interpretacija načina kako se to radi.

U. Eco: O.K. Mozart je bio slobodni zidar i naivno je vjerovao u ta vrlo neodređena, sentimentalna moralna načela izložena u Čarobnoj fruli. Na isti način, u *Don Giovanniju*, htio je reći kako je Commendatore zao lik predodređen za pakao. Dakle, Mozart je zauzeo stajalište. *Tvoja* interpretacija, tvoj način uprizorenja Mozarta, može naglasiti određene elemente libreta ili glazbene partiture kako bi više ili manje usredotočila pozornost tvoje publike na moralna pitanja Mozarta. Kod Mozarta postoje moralna pitanja! Što činiš u tom slučaju?

R. Wilson: Kao prvo, ne slažem se s tvojom premisom. Ja ne vjerujem da je Mozart shvaćao što piše. Ne mislim da je **Shakespeare** shvaćao što piše. To je nešto o čemu čovjek može misliti i razmišljati, ali ne može to potpuno shvatiti. Djela su veća od čovjeka. Prošle sam godine režirao *Kralja Leara*. Nemoguće je potpuno razumjeti *Kralja Leara*. To je kozmičko djelo. Ja spadam u umjetnike koji se ne žele pretvarati da razumiju što rade, zato što mislim da je to laž. Kad bih rekao da sam razumio neko djelo, time bih sebe ograničio. Previdio bih brojne interpretativne mogućnosti koje se nalaze u svakom velikom umjetničkom djelu, jer kad tvrdim da nešto razumijem, odabirem samo jednu perspektivu.
Jedne večeri mogu čitati *Kralja Leara* na jedan određeni način, a već iduće večeri mogu ga čitati sasvim drukčije. Isto je i s *Čarobnom frulom*. U jednu ruku, priča izgleda vrlo jednostavna, ali je, u drugu ruku, vrlo složena. To je nešto o čemu se treba razmišljati. Ali ako znaš zašto nešto radiš, to nije potrebno. Zato su *Kralj Lear* i *Čarobna frula* velika umjetnička djela. Zato nastavljaju živjeti i zato im se vraćamo i iznova ih otkrivamo. I kad ih iznova otkrijemo, postaju avangarda.

U. Eco: Da, ali ti možeš nešto učiniti da potakneš ljude da Mozarta čitaju površno, kao jednostavnu strukturu, ili ih možeš potaknuti da ga čitaju kao kompleksnu priču. To je već pretpostavka interpretativne odgov-

ornosti. A kad misliš: "*Hoću* da vide kako je to vrlo kompleksno!", onda si odlučio. Ne utječeš na značenje, ali pozornost koju potičeš ovisi o tvojoj odluci.

R. Wilson: Da, mislim da je to točno. Opasnost je u tome što ništa ne treba previše vjerovati. Zato je meni u prikazivanju nekog djela draži formalizam, jer se njime stvara veća distanca, više mentalnog prostora. Ako, na primjer, agresivno kažem: *Ja te hoću ubiti!*, to je jedno. Ali ako kažem: "Ja te hoću ubiti", i pritom se smješkam, to djeluje mnogo strašnije. Mislim da je isto s režiranjem Mozarta. Pjevači mogu biti vrlo ozbiljni, ali nekako moraju znati da se istodobno zbivaju druge stvari. Misterij mora biti duboko ispod površine, ali sama površina mora biti dostupna.
Mi stvaramo neko djelo u kazalištu ili u muzeju tako da površina bude jednostavna i svakome dostupna - nekome iz Afrike ili Kine ili nekom čovjeku kojeg smo malo prije susreli na ulici. Svatko tko uđe u muzej mora nešto dobiti od izložbe. Isto vrijedi za kazalište. Površina ostaje jednostavna, ali ispod nje stvari mogu biti vrlo kompleksne. Površina mora biti o jednoj stvari, ali ispod površine može se govoriti o mnogim stvarima.

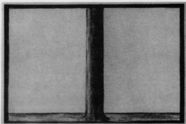
U. Eco: Očigledno, radi se o marginalnom pitanju, ali je ono donekle povezano s istim problemom: grubo rečeno, tvoje je pokućstvo obično vrlo geometrijsko. Recimo da me podsjeća na **Mackintosha** ili **Miesa van der Rohea**. Osim "Staljinova stolca", koji je zemaljski, napravljen od neke vrste podzemnog materijala, poput lave. Zašto? Je li to neki način interpretiranja karaktera?

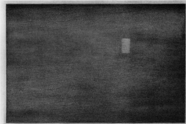
R. Wilson: Da, mislim da je tako. Konstruirao sam dva stolca od olova za kraljicu Viktoriju (Pismo za kraljicu Viktoriju). To su vrlo strogi stolci. Sve je pod pravim kutom i imaju automobilske farove s dugačkim električnim kablovima koji strše iz naslona. Stoje nasuprot jedan drugom. Vrlo su jednostavni. Ne bih smio otkrivati vlastite ideje i asocijacije o tim radovima jer ne želim svoje ideje nametati drugima, ali za mene su ta dva stroga stolca nalik na viktorijansko doba. Za Staljina, ličnost dvadesetog stoljeća, konstruirao sam dva zastrta, organička olovna stolca. Staljin je imao dva identična stana. Sve je bilo isto: isto pokućstvo, iste peći, sve do najsitnijeg detalja. U svakom od ta dva stana bila su dva naslonjača koja su uvijek bila prekrivena tkaninom.Ja s tim stolcima asociram eksploziju atomske bombe i oblak u obliku gljive. Mislim da je razbijanje atoma bilo jedno od najvećih otkrića našeg stoljeća. Razbijanje atoma odigrava se u našem duhu. Sviđalo mi se upotrijebiti tu slobodnu, organičku formu za Staljina i vrlo strogu formu, uz upotrebu istog materijala, olova, za kraljicu Viktoriju. Za mene ta dva različita tipa stolaca predstavljaju dvije vrlo različite uporabe materijala i nekako pripadaju dvama vrlo različitim vremenima, naime devetnaestom i dvadesetom stoljeću.

U. Eco: Prije nekoliko minuta rekao si kako odabireš formalizam kako ne bi prejudicirao interpretaciju. A sad mi kažeš da je odabir forme izrazito ideološko stajalište. Prema tome, formalizam nije negacija interpretativnog angažmana. On *jest* ideologija i ti to znaš - očito, jer si to rekao!

R. Wilson: Pravila se stvaraju da bi ih se kršilo! Ne smiješ ništa previše vjerovati. Moraš uvijek proturječiti samom sebi! Kad skreneš lijevo, misli da skrećeš desno!

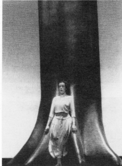
U. Eco: Kako je to rekao **Walt Whitman**? Proturječim li ja sebi? Da, ja sebi proturječim! No, à propos proturječja, ja ne poznajem sve tvoje slike, ali imam dojam da dok si u svom pokućstvu geometričan (recimo, mondrianovski), u slikarstvu si informel. Čini se da se tu radi o dva radikalno različita izbora. Je li to zbog razlike u materiji ili je u pitanju tvoja podvojena ličnost, ili pak nešto treće?





Skica za predstavu *Orlando*

R. Wilson: Crteži su za mene poput dnevnika. Mogu se vratiti i pogledati neki crtež koji sam napravio prije mnogo godina i reći: oh! to je bilo kad je **Nixon** odstupio s položaja predsjednika, ili: ovo je bilo kad sam se zaljubio u jednu osobu, ili: to je iz vremena kad se dogodilo to i to. Mogu čitati linije i one evociraju sjećanja. **Martha Graham** je jednom rekla kako ona u svom radu iscrtava dijagram svoga srca. Na neki način, moji su crteži isto to. Oni se razlikuju od mog rada u kazalištu i od mog pokućstva. Oni su mnogo emocionalniji, vrlo osobni i vrlo privatni; njih stvaram posve sam. U kazalištu radim u suradnji s mnogim ljudima, a kad stvaram svoje komade pokućstva, radim s obrtnicima i drugim ljudima. Crteži su nešto sasvim osobno, oni su


Jutta Lampe u predstavi *Orlando*

djelo mojih ruku i mojih prstiju.

U. Eco: Nedavno sam u Italiji sreo Güntera Grassa. Izlagao je svoje crteže. Vrlo lijepa izložba. I za divno čudo, rekao mi je: "Više bih volio da me se sjećaju kao slikara nego kao pisca." Ne znam je li to iskreno mislio ili nije. Što bi ti odgovorio kad bi morao birati, da te se sjećaju po crtežima ili po tvojim konstrukcijama; po tvojoj dvodimenzionalnoj djelatnosti po tvojoj trodimenzionalnoj djelatnosti ili po tvojoj četvorodimenzionalnoj djelatnosti kao što je kazalište?

R. Wilson: Ja mislim da je sve to dio jedne cjeline. Volio bih da me se sjećaju po mom radu na svakom od tih područja.

U. Eco: Na koji je način suradnja sa **Solerijem** na početku tvoje umjetničke karijere utjecala na tvoj rad?

R. Wilson: Kod Solerija sam početkom šezdesetih bio šegrt. U to su me vrijeme više zanimale ideje u pozadini njegovih arhitektonskih nacrta, nego sami nacrti. Fascinirao me je široki raspon njegovih razmišljanja. Soleri je bio sanjar. Konstruirao je gradove koji su ležali ispod vode, koji su premošćivali vodu ili su lebdjeli na nebu. Ja sam u to vrijeme završavao studij i studenti s moje godine radili su nacrte poslovnih zgrada za diplomski rad. Ja to nisam mogao, to me uopće nije zanimalo. Soleri je bio čovjek koji je stvarao arhitektonske konstrukcije crtajući štapom po pijesku. Nije znao što će to biti - soba za igru u privatnoj kući ili neka dvorana ili bilo što - jednostavno bi počeo crtati. Tako je on konstruirao zgrade. Bilo je zadivljujuće gledati jednog arhitekta da tako radi. Mene je to stvarno impresioniralo. Isto je bilo s Einsteinom - Eistein je također bio sanjar. U to vrijeme, na kraju studija, ja sam bio prilično zbrkan i ti su ljudi za mene predstavljali potvrdu mojih vlastitih razmišljanja, jer i ja sam također bio sanjar. Moj je diplomski rad bio nacrt jabuke s kristalnom kockom u središtu. Ta je kristalna kocka zamišljena kao prozor u svijet. Ona bi mogla odražavati čitav svemir.


Dr. Faustus Lights the Lights

Jednom sam radio u bolnici za paraplegičare, kvadriplegičare i ljude u željeznim plućima. Bolnica je bila smještena na jednom otoku usred East Rivera u New Yorku, pa su tako pacijenti bili i geografski izolirani, povrh toga što su bili paralizirani. Nisu im dolazile djevojke iz Junior League Women, ni volonteri iz dobrotvornih društava jer je bilo vrlo teško doći do bolnice. Pacijenti su uglavnom bili ljudi koji su živjeli od socijalne pomoći. Kad sam ja tamo radio, prikupljali smo novac kako bismo kupili televizore za bolničke odjele. To je bilo fantastično, jer smo tim ljudima koji su bili tako dugo izolirani otvorili prozor u vanjski svijet. Mogli su gledati što se događa u Kini ili Africi - mogli su čak otići na Mjesec gledajući prijenose svemirskih letova. Za te je ljude televizija funkcionirala kao prozor u svijet.
Mislim da je Centre Pompidou također neka vrsta prozora u svijet. Centar se nalazi u središtu Pariza, a ujedno je i sam središte. On je kocka u središtu jabuke koja odražava čitav svijet. To je mjesto na kojem se ljudi okupljaju, gdje se mogu okupiti kako bi promatrali i bili promatrani, prostor kojim se ljudi mogu slobodno kretati, ulaziti i izlaziti. Centar je najveća turistička atrakcija Pariza, a zapravo je muzej! Muzej koji nije mrtvačnica, ni mjesto koje naprosto skuplja umjetnička djela. Umjetnici mogu doći u ovaj muzej kako bi ovdje kreirali svoja djela. Ja sam upravo ove svoje video radove stvarao u tonskom studiju Centra. Srednjovjekovni je grad imao kao središte katedralu. Katedrala nije bila samo prostor za molitvu, nego i središte kulturnog i urbanog života. Mislim da je Centre Pompidou nešto slično.

U. Eco: A ponekad je ono što se događa vani, na trgu, zanimljivije od onog što se događa unutra.

R. Wilson: To je apsolutno točno. Centar nije uzbudljiv samo po onome što se odigrava unutar ove zgrade, nego i zbog ljudi koji se oko nje okupljaju. Još je jedna zanimljiva stvar u vezi s Centrom Pompidu, a to je da on ima svoje ogranke po cijelom gradu. Jednom je Centar sponzorirao jedan moj rad koji se čak nije događao u zgradi muzeja, nego u jednom kazalištu izvan Centra. Umjetnost se širi iz muzeja i seže u sve dijelove grada. U tom smislu ovo je pravi centar. To je ono što nam je potrebno u današnjim gradovima.

U. Eco: Dakle vidiš da se analogija grada ponovo vraća. Vjerojatno će ovaj naš razgovor ljudi čitati prije nego što uđu na tvoju izložbu. Bit će nekih

domišljatih posjetitelja koji će prepoznati Einsteinov ili Freudov stolac. Ali bit će i normalnih ljudi koji mogu imati drukčiji odnos prema tvom pokućstvu. Prvi: Oh! *Htio* bih sjediti u tom stolcu. Drugi: Očigledno ne mogu sjediti u tom stolcu, to je platonska ideja stolca. Treći: To je stolac za mučenje, "machine célibataire", kao u **Duchampu** ili **Kafkinoj** *Kažnjeničkoj koloniji*. Ili četvrti: Tu je riječ o brechtovskoj akciji koja me treba otuđiti od stolca, ja ga sad gledam na novi način; Wilson je uspio u onom što su ruski formalisti zvali "priem ostranenija", odnosno, "način otuđivanja". Ne moraš odabrati jednu od tih reakcija, možda su tebi sve simpatične...

R. Wilson: Postoji mnogo različitih načina gledanja tih komada. Kao prvo, mnogi od tih radova već su viđeni u kontekstu kazališnog komada. Sad ih ljudi vide u muzeju i postavljene na određeni način. Ti su komadi sad stavljeni u jedan posve drukčiji kontekst. Nešto poput molekula koje se raspršе i ponovo sastave u novoj kombinaciji. Kroz taj proces dekonstrukcije dolazi do promjena.


Black Rider

Ja mislim da su ti stolci skulpture. To su komadi na kojima možeš sjediti ili možeš biti viđen kako na njima sjediš ili možeš zamišljati nekoga kako na njima sjedi. Oni zadobivaju vlastitu ličnost, prizivlju asocijacije i misli.

U. Eco: Ali zašto je određeni stolac uspoređen s **Giacomettijem**, a drugi opet s nekim drugim?

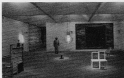
R. Wilson: Mislim da se tu radi o mojoj zaokupljenosti formom. Kad dizajniram stolac, ja to radim s istom brižljivom pozornošću kao kad stvaram neki kazališni komad. Svi su detalji povezani s oblikom, linijom, vremenom i prostorom. Zanimljivo je da si maločas spomenuo Kafku i temu torture. Nekoć je postojao jedan oblik mongolske torture koji pomalo sliči na moje stolce i ovu izložbu. Čovjeka bi zakopali do vrata u pustinjski pijesak. Kosu bi mu potpuno obrijali i glavu čvrsto prekrili životinjskom kožom. U vrelini pustinje i s tako povezanom glavom, kosa više nije rasla prema van, nego prema unutra, u mozak. Posljedica je bila gubitak memorije. Možda je na neki čudan način tema ove izložbe također gubitak memorije. Kad sam radio Smrt razaranje & Detroit II (Death Destruction & Detroit II), stalno sam razmišljao o nekoj prostoriji koja bi stvarala doživljaj gubitka memorije. Taj se komad zapravo temelji na Kafki. Možda je ova izložba jedan takav prostor.


Wilson na probi *Leara*

U. Eco: Kad hodamo kroz neki novi, nepoznati grad to uvijek podrazumijeva gubitak memorije. Takav grad je mjesto u kojem hodaš, a pritom nisi u stanju nacrtati mapu tog mjesta. Vrlo rijetko unaprijed poznaješ kartu. Mislim da se tebi sviđa da posjetitelji hodaju - u vremenu ili prostoru - kroz tvoju izložbu gubeći sjećanje na određene dijelove, potom se prisjećajući ponečega ili gubeći nešto drugo. Usred Einsteina na plaži ja sam izašao na hodnik da popušim cigaretu i zatim sam se ponovo vratio unutra. Ja sam takva vrsta osobe koja ne voli ući u kino na početku filma, nego na sredini jer, kako ja kažem, filmovi su kao život. Ja sam ušao u svoj život kad je Julije Cezar već bio ubijen, ali sam sve uspio prilično dobro rekonstruirati. Pretpostavljam da ti voliš taj način posjećivanja mjesta i priča. Neki od tvojih kazališnih komada lako se mogu zamisliti kao krug, možda kao Moebiusov krug.

R. Wilson: Ima jedna pjesma koju je **Dionne Warwick** pjevala u filmu *Dolina lutaka* (The Valley of the Dolls) i koja ima uvijek isti pripjev: "Moram sići, moram sići s ovog vrtuljka" ("I got to get off, I got to get off this merry-go-round"). Pjesma se ponavlja kroz čitav film. Mogla bi se nastavljati u beskonačnost. U mojim ranim kazališnim komadima posebno me je zaokupljala ta tema vječnog ponavljanja. Stvarao sam kazališne komade koji su trajali dvadeset četiri sata ili čak jedan koji je trajao punih sedam dana, bez prekida. Čak sam razmišljao kako bi moglo postojati jedno kazalište u kojem bi neprekidno trajala jedna predstava, tako da bih mogao svratiti tamo za vrijeme podnevne pauze, na petnaest minuta, ili otići popodne kao što ljudi odlaze u park da tamo sjede i gledaju oblake ili ljude koji prolaze. Ne bi bilo početka, sredine i kraja kao kod Shakespearea, nego jednostavno jedna neprekinuta linija.

U. Eco: Zapravo se ta ideja da čovjek uđe u kazalište i ostane tamo od početka do kraja pojavila relativno nedavno. Sjeti se grčkog kazališta - četiri tragedije plus satirska igra, a ljudi u međuvremenu jedu i brbljaju, ili Mozartove opere tijekom kojih ljudi u ložama navlače rideau i vode ljubav. Pa, ja mislim da je kazalište više to, nego **Ibsen**. Ti, dakle, pripadaš glavnoj struji.


Instalacija *Vizija Roberta Wilsona*

Prevela: Maja Zaninović

Venerabile lusor

Krajem 1995. svoj život je završio Gilles Deleuze. Filozof. Sasvim kratka novinska vijest o tome da je bio neizlječivo bolestan te da se bacio kroz prozor pariškog stana, a kojom su se neki naši dnevnici odužili činjenici Deleuzove smrti, ponukala je jednog mog studenta da mi postavi pitanje o kome se to zapravo radilo

Vjeran Zuppa

Pitanje me nije iznenadilo. U suvremenoj hrvatskoj kulturi **Gilles Deleuze** bio je *nitko* kojeg se povremeno spominje. Njegove knjige ovdje nisu tiskane*. Rijetko je bio "citiran". To vjerojatno zato što je njegova filozofska misao krajnje neuslužna. Ili aficira cjelinom, ili ništa. U hrvatskoj kulturi Deleuze pripada, dakle, protoku informacija, a ne tokovima interesa. Deleuzova veličina tu je, i opet, određena informacijom, onom iz sedamdesetih, da će " jednom, možda, ovo stoljeće biti deleuzovsko". (**M. Foucault**)

Ti "bljeskaji" koji će "nositi Deleuzeovo ime", poručio je onomad Foucault, jamče, da je "mišljenje iznova moguće". Štoviše: da "nova misao jest moguća". Stoga uopće nije čudno to što je i u francuskoj kulturi Deleuze loše stajao s adeptima. Međutim, tamo je našao nešto drugo i puno više. Našao je značajne partnere; imao je, naime, su-učesnike u epohalnoj provali u područje odnosa teorija - praksa.

Jednom prilikom neki je maoist obavijestio Foucaulta da razumije **Sartrea,** jer se ovaj bavi politikom, da donekle razumije i samog Foucaulta, jer da se ovaj bavi problematikom klinike, azila, zatvora, ali da Deleuzea nikako ne razumije. Foucaulta je to bilo začudilo, Deleuzea nikako ne.

Maoist je svoje "razumijevanje" Sartrea i Foucaulta temeljio na uhodanom shvaćanju odnosa teorije i prakse. "Primjenjivost" teorije u području praktičkog djelovanja, te "posljedičnost" praktičkog djelovanja u vezi s primatom teorijskog, to je ta stara shema kojom je maoist "akceptirao" Sartrea i Foucaulta, a "eliminirao" Deleuzea.

No upravo Foucault, a posebno Deleuze, mislioci su koji u teoriji ne vide izraz, niti u praksi prijevod, pa niti mogu biti vrednovani - ni oni ni njihovo djelo - s načela efikasnosti teorije i aplikativnosti prakse.

Teorija u Deleuzeovom postavu nije moć koja se totalizira u područjima praktičkog djelovanja. Ona, naime, nije ono što je od 1848., od Pariške komune, bila: jedan od upora procesima moći. Ne ispomaže centralizaciju i uspostavu hijerarhija. Ne uzima udjela u priraštaju represije. Nije elokvencija koja govori za druge. Ne govori "u ime" onih koji ne znaju reći. Ne opslužuje revolucionarni "ekspoze gorčine". (**R. Rossand**)

No jednako tako, teorija, u novoj foucaultovskoj i deleuzovskoj interpretaciji, protivna je svakom reformizmu, jer je svaka "obnova" ustvari novo "podešavanje moći", njezino novo "preraspoređivanje".

Samo načelo "duhovne obnove", kaže Deleuze, "izuzetno je glupo i hipokritsko". Nasuprot hipokrizije reformizma, koji teoriju uvijek iznova zapreže u za-govornika političkih ciljeva koje reklamira, teorija, koju pozicioniraju **Klossowski,** Foucault, Deleuze, smjera nešto sasvim drugo: "da oni kojih se to tiče, progovore, najzad, praktički, za svoj račun." To je teorija koja proglašava "nedostojnim govoriti za druge".

Deleuzea, jednako kao i njegove partnere, zabrinjava zagonetka moći. Gdjegod, vidljive ili nevidljive, prisutne ili skrivene, moći ima, ona se i izvršuje. Moć, naime, nema svog titulara. Na ovo ni **Marx** ni **Freud**, po Deleuzeovom mišljenju, nisu dali dovoljnog odgovora.

Dvjema, pak, temeljnim postavkama - jednom o teoriji drugom o praksi - Gilles Deleuze ni sam ne daje izravnog odgovora na zagonetku moći, premda izuzima odnos teorijskog i praktičkog iz procesa moći.

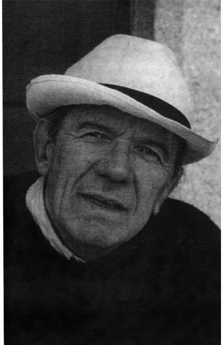
Praksa je "ensemble veza" (relais) od jednog teorijskog čvora, ili položaja, ka drugom. Teorija je prepreg (relais) jedne prakse u drugu.

Ovi temeljni Deleuzeovi stavovi, inače sasvim sukladni onima njegovih partnera, doista sasvim zaobilaze baštinjeni odnos teorije i prakse, "izraza" i "prijevoda".

Svojim postavkama Gilles Deleuze teoriji daje perspektivu jedinstvenosti: elle est une pratique. Teorija je " kutija s alatima". Ta sasvim

* U bivšoj Jugoslaviji, dočim, tiskane su dvije njegove knjige:
1989., u Sremskim Karlovcima, Studija: Fuko
1990., u Sremskim Karlovcima, Anti-Edip

jednostavna slika o teoriji na priliku je jednostavnom Deleuzeovom stavu: "Teorija je, vlastitom prirodom, protivna moći." Ona je "to što se umnaža i to koje umnaža."
Moć je na djelu totalizacijama, teorija multiplikacijama. Povlači transverzale između dalekih točaka diskontinuiteta. Postavlja mrežu u dubinu. Množi se u malom: aktivira se "lokalno". Povezuje organički: širi se "regionalno". Time ima pristupa bezbrojnim ognjištima moći. Malim, kao što su moć vrtlara, sindikalca, urednika... Velikim, a tu je riječ o ustanovama pravosuđa, liječenja, učenja... Sve je to u dohvatu te "kutije s alatima", čija ne-moć čuva od moći i nju samu, njezino biće. Dolazi do svega, jer je "mnoštvena". Ne dominira nigdje, jer je svagda "relejna".
Mnoštvenost je u prirodi teorije jednako kao i u prirodi samoga subjekta: Nous sommes tous des groupuscules. U oba ova slučaja, identitet se ostvaruje iz mnoštvenosti singulariteta. Sami singulariteti su ponajprije "nomadski". Potom se grupiraju u serijama. Divergentnim serijama, kojima odgovara diferencijska funkcija, sile intenziteta i oblici ekspresivnosti. Konvergentnim serijama, kojima odgovara repetitivna funkcija, sile depresiviteta i oblici represivnosti.
"Spasiti diferenciju", to znači iznijeti je iz pojma s kojim se "izmirila", u kojem se repetira i u kojem je dobila svoju "ustaljenu ulogu" (rôle sédentaire). Iznijeti iz pojma i predstaviti je, osnovni je zadatak teorije u novom postavu. Foucaultovo djelo, primjerice, upravo otuda jest pozornica diferencije, sasvim novi i sasvim autonomni "teatar povijesti i filozofije".
"Spasiti diferenciju", to znači još nešto. Ja, koje se neprestano "pojavljuje kao figura diferencijacije" treba oteti teorijama koje mu dodjeljuju položaj "nepokretnog subjekta" (sujet sédentaire), pojmu "karaktera", "kastrativnosti", "prekršajnosti" ... Treba ga razumjeti kao paradoksalni "događaj", imati ga u vidu kao " okrunjenu anarkiju" (**M. Cressole**). To znači imati u vidu njegove divlje i slobodne diferencije, njihova "nomadna" mnoštva, postroje želja, simulakrume... Njegovu "individualnost" valja, pak, imati u vidu kao to što "oblikuje i hrani sustav rasutog Ja." Stoga, obvezu: "spasiti diferenciju", ukoliko je Ja, ne samo suvremenog čovjeka u pitanju, Gilles Deleuze vezuje uz skandaloznu startnu izjavu:
"Ne, nikad nismo vidjeli shizofrene."
Nešto veliko, što zacijelo još točno ne čitamo, ostavio je za sobom ovaj francuski mislilac: venerabile lusor (P. Klossowski) u zakrčenom prostoru europskog mišljenja. Ali Deleuze je ostavio i ogromno ohrabrenje onima kojih se to tiče, a koje sam razumio ovako: Teorija je jedina praksa koju Beskraj ne obeshrabruje.



Važnije knjige G. Deleuzea:

Nietzsche et la philosophie, P.U.F., 1962.
La philosophie critique de Kant, P.U.F., 1963.
Marcel Proust et les signes, P.U.F., 1964.
Le Bergsonisme, P.U.F., 1966.
Difference et répétition, P.U.F., 1969.
Logique du sens, Ed. de Minuit, 1969.
Spinoza et le problème de l'expression, Ed. de Minuit, 1969.
Capitalisme et shizophrenie I., Anti-Oedipe, (s F. Guattariem) Ed. de Minuit, 1972.
Capitalisme et shizophrenie II., Mille plateaux, (s F. Guattariem) Ed. de Minuit, 1980.
Kafka (s Guattariem), Ed. de Minuit, 1975.
Cinéma 1., L'image-mouvement, Ed. de Minuit, 1983.
Cinéma 2., L'image-temps, Ed. de Minuit, 1985.
Foucault, Ed. de Minuit, 1986.

Gilles Deleuze

Završimo sa suđenjem

Od grčke tragedije sve do suvremene filozofije razrađuje se i razvija čitava jedna doktrina suđenja. Suđenje je tragičnije od djelovanja, a grčka tragedija ponajprije uspostavlja sud. **Kant** nije stvorio pravu kritiku suđenja, budući da ta knjiga, upravo suprotno, ustanovljava jedan izmišljeni subjektivni sud. Upravo **Spinoza**, prekidajući sa židovsko-kršćanskom tradicijom, započinje kritiku; kritiku su preuzeli i ponovno započeli njegova četiri učenika: **Nietzsche, Lawrence, Kafka** i **Artaud**. Sva su četvorica osobno, pojedinačno, trpjeli suđenje. Upoznali su onaj trenutak u kojem se optužba, vijećanje i osuda miješaju u beskonačnosti. Nietzsche kao optuženik prolazi kroz sve namještene pansione kojima se suprotstavlja veličanstvenim prkosom, Lawrence živi pod optužbama za nemoral i pornografiju koje se obrušuju i na najmanji akvarel, Kafka se pokazuje "dijaboličan u svoj svojoj nevinosti" kako bi pobjegao "sudu u hotelu" gdje se sudi njegovim beskrajnim zarukama.[1] A Artaud-Van Gogh, koji je još više patio zahvaljujući najtežem obliku suđenja, strašnom psihijatrijskom proučavanju?

Ono što je Nietzsche znao izdvojiti jest uvjet suđenja: "svijest da imamo dug prema božanstvu", avantura dugačka ukoliko i sama postaje *beskonačna*, stoga neplativa.[2] Čovjek poziva na suđenje, sudi ili mu biva suđeno samo u onoj mjeri u kojoj je njegova egzistencija podređena beskonačnom dugu: beskonačnost duga i besmrtnost egzistencije odnose se jedno prema drugom kako bi sačinili "doktrinu suđenja".[3] Neophodno je da dužnik preživi ako je njegov dug beskonačan. Ili, kao što Lawrence kaže, kršćanstvo nije odustalo od moći, radije bismo rekli da je izmislilo jedan novi oblik moći koji je Moć suđenja: to znači da je istodobno usud čovjeka "odgođen" i da suđenje postaje posljednja instanca.[4] Doktrina suđenja pojavljuje se u Apokalipsi ili na posljednjem sudu kao u kazalištu *Amerike*. Kafka na svoj način beskonačni dug stavlja u "prividno podmirenje", usud je odgođen na "neodređeni rok", koji održavaju suci, preko našeg iskustva i koncepcije.[5] Artaud neće prestati suprotstavljati beskonačnom postupak kojim bismo završili s Božjim suđenjem. Za njih četvoricu logika suđenja miješa se s psihologijom svećenika, koji je izmislio najmračniju organizaciju: ja želim suditi, ja trebam suditi... Nećemo činiti kao da je suđenje samo odgođeno, pomaknuto za sutra, pomaknuto u beskonačnost. Upravo suprotno, čin odgode, pomicanja za sutra, čini suđenje mogućim: ono svoj uvjet dobiva iz pretpostavljenog odnosa između egzistencije i beskonačnog u poretku vremena. Onome koji se drži tog odnosa dana je moć da sudi i da mu bude suđeno. Čak i spoznajno suđenje obavija beskonačnost prostora, vremena i iskustva koje određuje egzistenciju fenomena u prostoru i vremenu ("svaki put kad..."). No spoznajno suđenje u ovom smislu implicira neku prvu moralnu i teološku formu, nakon koje egzistencija biva stavljena u odnos s beskonačnim slijedeći vremenski poredak: bivstvujuće koje kao da ima neki dug prema Bogu.

Što je, dakle, ono što se razlikuje od suđenja? Je li dovoljno invocirati nešto "predpravno" koje bi istodobno bilo tlo i obzor. Je li to isto što i antepravno, koje se ponaša poput Antikrista: manje tlo, a više urušavanje, klizanje terena, gubitak obzora? Sve postojeće se sukobljava i oporavlja slijedeći *konačne* odnose koji sačinjavaju samo *tijek* vremena. Nietzscheova je veličina u tome što je, bez premišljanja, pokazao kako *je odnos vjerovnik-dužnik prvi u odnosu na svaku razmjenu*.[6] Počinjemo obećanjem, a duga nema prema Bogu već prema partneru, ovisno o snagama koje prolaze među stranama izazivajući promjenu stanja i stvarajući nešto među sobom: afekt. Sve se odvija među različitim stranama, a Božji sud nije Božji, budući da nema ni Boga ni suđenja.[7] U onome u čemu su **Mauss** ili **Lévi-Strauss** još neodlučni Nietzsche nije: postoji pravednost koja se suprotstavlja svakom suđenju, ona prema kojoj se tijela međusobno označuju, dug se

1. Elias Canetti, *L'autre procès*, Gallimard.
2. Nietzsche, *Généalogie de la morale*, II.
3. Nietzsche, *Antéchrist*, 42.
4. Lawrence, *Apocalypse*, pog. 6, Balland, str. 80.
5. Kafka, *Le procès* (Titorellijeva objašnjenja).
6. Nietzsche, *Généalogie*, II. Ovaj je tekst toliko važan, stoga može biti vrednovan samo u odnosu na kasnije etnografske tekstove, posebice o potlaču: usprkos ograničenom materijalu, svjedoči o izvanrednom napretku.
7. Louis Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, Maspero, str. 215-217; 241-242 (prisega "djeluje među stranama samim... Bilo bi anakronično reći da zauzima mjesto suđenja: u svojoj istinskoj prirodi ona isključuje njegov pojam") i na str. 269-270.

upisuje čak i u tijelo, prema *gotovim blokovima* što kruže nekim teritorijem. Pravo nema nepokretnost beskonačnih stvari, već se neprestano premješta od obitelji do obitelji koje trebaju ponovo uzeti ili vratiti krv. To su strašni znakovi što grebu i bojaju tijelo, obrisi i pigment; na puti otkrivaju ono što netko duguje i ono što mu se duguje: čitav *sustav okrutnosti* odjek kojega čujemo u Anaksimandrovoj filozofiji i Eshilovoj tragediji.[8] U doktrini suđenja, upravo suprotno, dugovi se upisuju u autonomnu knjigu, gotovo neprimjetno, tako da se ne možemo riješiti beskonačnog duga. Mi smo razvlašćeni, izbačeni sa svog teritorija, onoliko koliko je knjiga već prikupila mrtvih znakova jednog Vlasništva koje se poziva na vječnost. Knjiška je doktrina suđenja samo naizgled blaga, stoga što nas osuđuje na služenje bez kraja i ukida svaki oslobodilački proces. Artaud će sistemu okrutnosti dati uzvišeni razvoj, rukopis krvi i života koji se suprotstavlja rukopisu knjige, kao što to čini pravednost nasuprot suđenju i povlači istinsku inverziju znaka.[9] Nije li to jednako slučaj i kod Kafke, kad velikoj knjizi *Proces* suprotstavlja stroj *Kažnjeničke kolonije*, rukopis u tijelima koji svjedoči o drevnom redu kao o pravednosti u kojoj se miješaju zalaganje, optužba, obrana i presuda? Sistem okrutnosti iskazuje konačne odnose postojećih tijela i snaga koje utječu na njih, a doktrina beskonačnog duga određuje odnose besmrtne duše prema sudenjima. Posvuda se sistem okrutnosti suprotstavlja doktrini suđenja.

Suđenje nije nastalo na tlu koje bi mu, premda veoma različito, omogućilo razvoj; bio je potreban prekid, bifurkacija. Bilo je potrebno stvoriti dug prema bogovima. Bilo je potrebno da dug ne bude prema snagama pohranjenim u nama, već da smo dužnici bogova kojima je cilj da nam daju te snage. Trebalo je mnogo skretanja, jer su bogovi u početku bili pasivni svjedoci ili tužitelji koji nisu mogli suditi (kao u **Eshilovim** *Eumenidama*). Bogovi i ljudi se malo pomalo zajednički uzdižu do djelatnosti suđenja, u dobru i zlu, kao što vidimo u **Sofoklovom** kazalištu. Elementi jedne doktrine suđenja pretpostavljaju da bogovi svakom čovjeku daju njegov *udio*, i da prema tome svaki čovjek može odgovarati ovoj ili onoj *formi*, ovom ili onom organskom *cilju*. Kakvu mi formu moj udio dosuđuje, no isto tako, odgovara li on formi kojoj ja težim? Ono bitno kod suđenja jest: egzistencija je podijeljena na udjele, a afekti su podijeljeni po udjelima i preneseni na više forme (to je trajna Nietzscheova ili Lawrenceova tema: prokazati težnju za "prosuđivanjem" života u ime viših vrijednosti). Ljudi sude onoliko koliko prosuđuju svoj osobni udio, a sudi im se onoliko koliko neka forma potvrđuje ili odstranjuje njihovu namjeru. Sudi im se istodobno dok sami sude; jednak je užitak suditi i biti suđen. Suđenje prodire u svijet uzimajući oblik lažnog suđenja koje ide sve do mahnitosti, ludila, kad se čovjek prevari u svom udjelu, ili do božjeg suđenja kad forma nameće neki drugi udio. *Ajant* može biti dobar primjer. Doktrina suđenja u svojim počecima ima potrebu za lažnim suđenjem čovjeka jednako kao i za formalnim suđenjem Boga. Posljednja se bifurkacija događa u kršćanstvu: više nema udjela jer naša suđenja čine jedini udio, nema više niti forme jer sad je Božje suđenje beskonačna forma. U krajnjem slučaju, dodijeliti udio sam sebi ili kazniti samoga sebe postaju svojstva jednog novog suđenja ili moderne tragedije. Nema ničeg osim suđenja i svako se suđenje odnosi na neko suđenje. Možda već *Edip* predstavlja ovo novo stanje u grčkom svijetu. Novina u temi poput *Don Juana*, još je uvijek prije suđenje u svojoj novoj formi no komična akcija. U svoj njegovoj općenitosti, drugo kretanje doktrine suđenja možemo ovako izraziti: više nismo, kroz forme i ciljeve, dužnici bogova, mi smo cijelim svojim bićem beskonačni dužnici jednog jedinoga Boga. Doktrina suđenja je preokrenula i zamijenila sistem afekata. A ta se svojstva mogu naći u spoznajnom ili iskustvenom suđenju.

Svijet suđenja se uspostavlja kao u nekom snu. San okreće udjele, Ezekijelovo kolo, i predstavlja forme. Suđenja se u snu bacaju u prazno, ne susreću otpor sredine koji bi ih podložio zahtjevima spoznaje i iskustva; stoga je pitanje suđenja najprije pitanje o tome sanjamo li. Apolon je istodobno bog suđenja i sna: Apolon sudi, nameće granice i zatvara nas u organičku formu, sam zatvara život u forme u ime kojih sudimo o njemu. San podiže zidove, hrani se smrću i izaziva sjenke, sjenke svih stvari na svijetu, sjenke nas samih. No čim napustimo obale suđenja, mi također odbacujemo san u korist "opijenosti" kao neke više plime.[10] U stanjima opijenosti, piću, drogama, ekstazama, tražimo protuotrov za san i suđenje istodobno. Svaki put kad se od suđenja okrenemo prema pravednosti ulazimo u san bez snova. A četiri autora prokazuju jedno još uvijek previše nepomično, usmjereno i upravljano stanje sna. Grupe koje toliko zanima san, psihoanaliza i nadrealizam, spremne su u stvarnosti stvoriti sudišta koja sude i kažnjavaju: odurna manija, česta kod sanjara. U rezerviranosti spram nadrealizma Artaud ističe kako se misao ne sudara s jezgrom sna, već da se snovi odbijaju o jezgru misli koja im izmiče.[11] Rituali pejotla za Artauda i pjesme iz meksičke šume za Lawrencea nisu snovi već stanja opijenosti ili sna. Taj san bez snova nije jedan od onih snova kad spavamo, on prolazi kroz noć nastanjujući je zastrašujućom jasnoćom koja nije dan već Blijesak: "U noćnom snu vidim sive pse koji gmižu i dolaze proždirati san".[12] San bez snova ili budan san kad ne spavamo jest Nesanica, stoga što jedino ona odgovara noći, jedino je ona može ispuniti i nastaniti.[13] Jednako kao što nalazimo san, ne više kao san u snu ili budan san, već kao san nesanice. *Novi je san postao čuvarom nesanice*. Kao i kod Kafke, to više nije

8. Isma I Kadar, *Echyle ou l'éternel perdant*, Fayard, pog. 4.

9. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, *Oeuvres complètes*, XII, Gallimard: "abolicija križa". O usporedbi sistema okrutnosti kod Artauda i Nietzschea, Dumouli, *Nietzsche et Artaud*, PUF.

10. Nietzsche, *Origine de la tragédie*, 1 i 2.

11. Artaud, III (kritika sna s filmskog gledišta i funkcioniranja misli).

12. Lawrence, *Le serpent à plumes*, 22.

13. Blanchot daje sugestiju da san (sommeil) ne odgovara noći, već jedino nesanica (*L'espace littéraire*, Gallimard, str. 281). Kad Ren Char invocira prava sna bez snova koji je preko sna, to nije prijeporno, budući da se radi o snu u kojem ne spavamo i koji stvara blijesak: Paul Veyne, "René Char et l'expérience de l'extase", *Nouvelle Revue française*, studeni 1995.

san koji nastaje u snu, već san koji nastaje *pokraj* nesanice: "šaljem (na selo) moje odjeveno tijelo... Za to vrijeme ja ležim u krevetu, pod smeđim pokrivačem..."[14]. Čovjek koji pati od nesanice može ostati nepokretan, dok san na sebe preuzima stvarni pokret. San bez snova a u kojem ipak ne spavamo, nesanica koja ipak odnosi san u daljine do kojih se pruža, takvo je stanje dionizijačke opijenosti, način na koji bježi od suđenja.

Tjelesni se sustav okrutnosti suprotstavlja teološkoj doktrini suđenja i u trećem obliku, na razini tijela. Suđenje implicira pravu organizaciju tijela preko koje djeluje: organi su suci i suđeni, a božji je sud upravo moć *organiziranja* u beskonačno. Odatle potječe odnos suđenja i organa osjetila. Tijelo tjelesnog sustava sasvim je nešto drugo; izmiče suđenju utoliko što nije "organizam", i stoga što nema organizaciju organa prema kojoj sudimo i bivamo suđeni. Bog nam je stvorio organizam, žena nam je stvorila organizam, ondje gdje smo imali vitalno i živo tijelo. Artaud predstavlja "bez organa" ovo tijelo što nam ga je Bog ukrao kako bi od njega načinio organizirano tijelo bez kojeg njegovo suđenje ne bi bilo moguće.[15] Tijelo bez organa je afektivno, intenzivno, anarhično, ima samo polove, zone, pragove i stupnjeve. Njega prožima snažna neorganska vitalnost. Lawrence stvara sliku takvoga tijela, s polovima sunca i mjeseca, ravnima, presjecima i pleksusima.[16] I još više, kad Lawrence svojim likovima pripisuje dvostruku determinaciju, možemo pomisliti da je jedna osobni organski osjećaj, a da je druga anorganski afekt drukčije snage koji se događa na vitalnom tijelu: "Što je glazba bila osobitija, to ju je savršenije i u potpunoj sreći izvodio; a istodobno je u njemu raslo i ludačko očajanje".[17] Lawrence nikad neće prestati pokazivati tijela s fizičkim manama ili neprivlačna, poput masnog toreadora u mirovini ili mršavog, nauljenog meksičkog generala, no oni nisu ništa manje prožeti snažnom vitalnošću koja prkosi organima i razgrađuje organizaciju. Neorganska vitalnost je odnos tijela i neprimjetnih snaga ili moći koje ga prisvajaju ili koje ono prisvaja, kao što mjesec prisvaja tijelo žene: u Artaudovom djelu anarhist Heliogabal ne prestaje svjedočiti o tom sukobljavanju snaga i moći, kao postajanje mineralom, biljkom, životinjom. Napraviti tijelo bez organa jest način na koji možemo izbjeći suđenje. To je već nastojao učiniti Nietzsche: definirati tijelo koje je u postajanju, intenzivnosti, poput moći da utječemo na nešto i da nešto utječe na nas, što znači *Volja za moć*. Na prvi pogled čini se kao da Kafka ne pripada ovoj struji; u njegovom djelu koegzistiraju, djeluju i prolaze jedan kroz drugog, dva svijeta ili dva tijela: jedno je tijelo suđenja sa svojom organizacijom, segmentima (nizanje ureda), svojim diferencijacijama (podvornici, odvjetnici, suci...), svojim hijerarhijama (klase sudaca, službenika); no postoji također i tijelo pravednosti kroz koje prolaze segmenti, gdje se gube razlike i brkaju hijerarhije, tijelo koje zadržava samo intenzitet koji tvori nesigurne zone, prolazi kroz njih najvećom brzinom sukobljavajući se s moćima, na tom anarhističnom tijelu vraćenom samome sebi ("*pravednost* od tebe ne želi ništa, ona te uzima kada dođeš i pušta te kada odlaziš...").

Iz toga proizlazi četvrta osobina sistema okrutnosti: borba, posvuda borba, borba zamjenjuje suđenje. I bez sumnje *borba* se pojavljuje protiv suđenja, protiv njegovih instanci i osoba. No, još dublje, upravo je borac sam borba, između svojih osobnih strana, između snaga koje podvrgavaju ili su podvrgnute, između moći koje iskazuju odnose snaga. Tako bi sva Kafkina djela mogla dobiti naslov "Opis borbe": borba protiv zamka, protiv suđenja, protiv oca, protiv zaručnika. Sve su te geste obrana ili čak i napadi, uzmaci, parade, anticipiranja udarca čiji dolazak ne vidimo uvijek, ili nekog neprijatelja kojeg ne uspijevamo uvijek identificirati: odatle važnost položaja tijela. No vanjske borbe, *borbe protiv* nalaze svoje opravdanje u *borbama između* koje određuju kompoziciju snaga u borcu. Treba razlikovati borbu protiv Drugog od borbe protiv Sebe. Borba-protiv nastoji uništiti ili potisnuti neku silu (boriti se protiv "dijaboličkih moći budućnosti"), no borba-između, naprotiv, želi prisvojiti neku snagu kako bi je učinila svojom. Borba-između je proces zahvaljujući kojem se neka snaga obogaćuje, prisvajajući druge snage i pridružujući im se u jednom novom zajedništvu, u jednom postajanju. Za ljubavna pisma možemo reći kako su ona protiv zaručnice, čijim se uznemirujućim mesožderskim snagama treba oduprijeti, no to je isto i borba *između* snaga zaručnice i animalnih snaga koje on pridodaje kako bi mogao što bolje pobjeći od one čijom se žrtvom pretpostavlja. No također i od vampirskih snaga koje će mu poslužiti da ženi isiše krv, prije no što ga ona prožđre; sva ta povezivanja snaga tvore postajanja, postajanje životinjom, postajanje vampirom, možda čak i postajanje ženom koje se može postići samo borbom.[18]

Kod Artauda se radi o borbi protiv boga, kradljivca, krivotvoritelja, no to je moguće stoga što borac istodobno započinje borbu principa ili moći koja djeluje u kamenu, životinji, ženi, tako da se postajući (postati kamen, životinja ili žena) borac može baciti "na" svog neprijatelja, uza sve saveznike koje mu daje druga borba.[19] Kod Lawrencea se neprestano javlja slična tema: muškarac i žena često se ponašaju kao neprijatelji, no to je samo osrednji vid njihove borbe, dobar samo za neki prizor iz bračnog života; u dubini su čovjek i žena dvije bujice što se moraju boriti, mogu uhvatiti jedno drugo ili se mogu rastati posvećujući se čednosti koja je i sama snaga, bujica.[20] Lawrence

14. Kafka, *Préparatifs de noce à la campagne*, Gallimard, str. 12 (Journal, Livre de poche, str. 280: "ne mogu spavati, imam samo snove (rêves) nemam sna (sommeil)").
15. Artaud, *Pour en finir...*
16. Lawrence, *Fantaisie de l'inconscient*, Stock.
17. Lawrence, *La verge d'Aaron*, Gallimard, str. 16.
18. Kafkine aluzije u *Lettres à Milena*, Izd. Gallimard, str. 260.
19. O borbi principa. Volje, muškog I ženskog, Artaud, *Les Tarahumaras*, "ritual pejotla"; i *Héliogabale*, "rat principa", "anarhija" (borba JEDNOG koji se dijeli ostajući JEDNO. O muškarcu koji postaje žena ali ostaje i muškarac).
20. Lawrence, *passim*, i posebice *Eros et les chiens*, "Nous avons besoins les uns des autres", Christian Bourgois.

snažno pronalazi Nietzschea: sve što je dobro proizlazi iz borbe, a njihov je zajednički učitelj mislilac borbe, Heraklit.[21] Ni Artaud ni Lawrence ni Nietzsche ne podnose Istok i njegov ideal ne-borbe; za njih su vrhunci Grčka, Etrurija, Meksiko, ona mjesta gdje sve dolazi i postaje tijekom borbe koja im daje snagu. No posvuda gdje nam žele predložiti odustajanje od borbe, predlažu nam "ništavilo volje", divinizaciju sna, kult smrti, čak i u najnježnijem obliku, pod likom Bude ili Krista kao osobe (neovisno o tome kakvim ga čini sveti Petar).
Međutim, borba nije više "volja za ništavilom". Borba uopće nije rat. Rat je samo borba-protiv, želja za destrukcijom, Božje suđenje koje od destrukcije čini nešto "pravedno". Božji sud je na strani rata, a ne na strani borbe. No kad se snaga rata domogne drugih snaga, počinje ih sakatiti, svoditi na najniže stanje. U ratu volja za moći znači samo da volja želi moć kao maksimum vlasti ili dominacije. Nietzsche i Lawrence će u tome vidjeti najniži stupanj volje za moći, njezinu bolest. Artaud započinje evokacijom ratnog odnosa Amerike i SSSR-a; Lawrence opisuje imperijalizam smrti, od starih Rimljana do modernih fašista.[22] S bebom imamo samo afektivni, atletski, impersonalni, vitalni odnos.[23] Izvjesno je da se volja za moć kod bebe pojavljuje beskrajno točnije no kod čovjeka u ratu. Zato što je beba borba, a *mali* je nesvodivo mjesto snaga, kušnja koja u najvećoj mjeri otkriva snage. Četvorica su autora zahvaćena procesom "minijaturizacije", "minorizacije": Nietzsche koji misli igru, ili dijete koje se igra; Lawrence ili "mali Pan"; Artaud dečkić, "ja djeteta, svijest malog djeteta"; Kafka, "posramljeni veliki koji želi biti sasvim mali".[24]
Moć je idiosinkrazija snaga, tako da se dominirajuća transformira prelazeći u dominirane, a dominirane prelazeći u dominantnu: centar metamorfoze. To Lawrence naziva *simbolom*, intenzivnim složajem koji vibrira i prostire se, koji ne želi ništa reći, no koji nas vrti sve dok, iz svih smjerova, ne uhvati maksimum mogućih snaga, od kojih svaka, ulazeći u odnos s drugima, dobiva novi smisao. Odluka nije suđenje ni organska posljedica suđenja: ona snažno kljuća u vrtlogu snaga koji nas uvlači u borbu.[25] Ona rješava borbu ne ukidajući je i ne zaključujući je. Ona je odgovarajući blijesak u noći simbola. Četvoricu autora o kojima govorimo možemo nazvati simbolistima. *Zaratustra* je knjiga simbola, knjiga borca par excellence. Analogna je tendencija umnožavanja i obogaćivanja snaga, tendencija da se iz njih izvuče maksimum od kojih svaka djeluje na druge, to se pojavljuje u Nietzscheovom aforizmu, Kafkinoj paraboli. Između kazališta i kuge, Artaud stvara simbol u kojem svaka od dvije snage udvostručuje i pokreće onu drugu. Uzmimo za primjer konja, apokaliptičnu životinju: konj koji se smije kod Lawrencea, konj koji se smije gurajući glavu kroz prozor kod Kafke, konj "sunce" kod Artauda, ili pak magarca koji kaže *Ia* kod Nietzschea. Ove figure čine simbole nagomilavajući snage, koje sačinjavaju sastavne djelove moći.
Borba nije Božje suđenje, već način na koji treba završiti s Bogom i suđenjem. Nitko se ne razvija pomoću suđenja, već borbom koja ne implicira nikakvo suđenje. Čini nam se da ovih pet svojstava egzistenciju suprotstavljaju suđenju: *okrutnost protiv beskonačne muke, uspavanost ili opijenost protiv sna, vitalnost protiv organizacije, volja za moći protiv želje za dominacijom, borba protiv rata.* Smetalo nam je to što smo imali dojam da, odustajući od suđenja, uskraćujemo mogućnost razlikovanja među bivstvujućim, među oblicima egzistencije, kao da prema tome sve vrijedi. No ne pretpostavlja li upravo suđenje unaprijed stvorene kriterije (više vrijednosti), i predodređenje svega postojećeg (u beskonačnost vremena), na način da ne može prihvatiti ono novo u bivstvujućem, niti čak predosjetiti stvaranje nekog načina egzistencije? Ovaj se način stvara vitalno, borbom, u nesanici pospanosti, izvjesnom okrutnošću prema samome sebi: ništa od svega toga ne proizlazi iz suđenja. Suđenje sprječava nastajanje svakog novog oblika egzistencije, stoga što se taj stvara svojim osobnim snagama, što će reći snagama koje zna uhvatiti, i vrijedi po sebi, onoliko koliko omogućuje egzistenciju nove kombinacije. Možda je upravo u tome tajna: omogućiti egzistenciju, a ne suditi. Ako je suditi tako odurno, to nije zato što sve vrijedi već, upravo suprotno, ono što vrijedi ne može postati i razlikovati se osim prekoseći suđenju. Koje se stručno suđenje, u umjetnosti, može odnositi na djelo što tek treba nastati? Nije na nama da sudimo druga bića, već trebamo osjećati odgovaraju nam ili ne, što će reći, ili nam daju snagu ili nas bacaju u bijedu rata, siromaštvo snova, u strogost organizacije. Spinoza je rekao da je to problem ljubavi i mržnje, a ne suđenja; "moja duša i moje tijelo su jedno... Ono što moja duša voli, volim i ja, ono što moja duša mrzi i ja mrzim... Sve suptilne, bezbrojne naklonosti duše, od najgorče mržnje do najstrastvenije ljubavi". [26] To nije subjektivizam, jer postaviti problem u ovim odnosima snage, a ne u nekim drugim, već nadilazi svaki subjektivizam.

21. Artaud, *Le Mexique et la civilisation* (VII): invokacija Heraklita i aluzija na Lawrencea.
22. Artaud, početak *Pour en finir...*; i Lawrence, početak *Promenades étrusques*, Gallimard.
23. Lawrence, *Poèmes*, veoma lijepa pjesma "Baby tortoise" (Aubier, str. 297-301).
24. Kafka, Canettijev citat, str. 119: "Dvije mogućnosti, postati beskrajno malen ili to biti. Druga bi bila ispunjenje, dakle ne djelovanje; prva, početak, dakle djelovanje". Dickens je od minijaturizacije stvorio književni prosede (mlada slabašna djevojka); Kafka je preuzeo ovaj prosede, u *Procesu* gdje se dvojica policajaca tuku u ormaru, poput djece, u *Zamku* gdje se odrasli kupaju na gozbi i prskaju djecu.
25. Lawrence, *Apocalypse*.
26. Lawrence, *Etudes sur la littérature classique américaine*, str. 217.

Heiner Müller *in memoriam*


H. Müller/R.Wilson: The Forrest

fini autori

Prevela:
Snježana Kasapović

Krajolik s argonautima

Trebam li o sebi govoriti Ja koji
O kome je riječ kad
Je o meni riječ Ja Tko je to
Na kiši ptičjeg izmeta U vapnenom krznu
Ili drukčije Ja zastava
Krvava izvješena prnja Lepet
Između Ništa i Nikoga Vjetar namaknut
Ja izrod čovjeka Ja izrod
Jedne žene Fraza za frazom Ja košmar
Koji moje slučajno ime nosim Ja strah
Od moga slučajnoga imena
MOJ DJED JE BIO
IDIOT IZ BEOTIJE
Ja moje putovanje morem
Ja moje odredenje Moj
Hod kroz predgrađe Ja moja smrt
Na kiši ptičjeg izmeta U vapnenom krznu
Sidro je posljednja pupčana vrpca
Na obzoru nestaje sjećanje na obalu
Ptice su rastanak One su ponovni susret
Posječeno drvo ore zmiju more
Tanko je između Ja i NevišeJa korito broda
MORNAREVA DJEVOJKA JE MORE
Mrtvi kažu na dnu stoje
Uspravni plivači Do počinka kostiju
Parenje riba u istrunulom prsnom košu
Školjke na lubanji
Žeđ je vatra
Voda je ono što prži kožu
Glad žvače desni Sol usne
Opscenosti se zabadaju u usamljeno meso
Dok čovjek pokušava dohvatiti more
Toplina žene je la-la-la
Zvijezde su hladni putokazi
Nebo je ledeni nadzornik
Ili nesretno slijetanje Zvuk siktanja pivskih
limenki o površinu mora
IZ ŽIVOTA JEDNOG ČOVJEKA
Sjećenje na tenkovsku bitku
Moj hod kroz predgrađe Ja
Između ostataka kuća i ruševina rastu
NOVE jebarnice s centralnim grijanjem
Ekran dovodi svijet u dnevnu sobu
Potrošnja je dio plana Kao groblje
Služi kontejner Lica na otpadu
Urođenici betonske parade
Zombija perforiranih od reklamnih spotova
U modnim uniformama od jučer prijepodne
Današnja mladost Duhovi
Mrtvih iz rata koji će se dogoditi sutra
ŠTO OSTAJE DJELO JE BOMBI
U dragocjenom parenju bjelančevina i lima
konzervi
Djeca otkrivaju krajolike smeća
Žena je bliska zraka svjetlosti
IZMEĐU BEDARA
SMRT SE JOŠ UVIJEK NADA
Ili jugoslavenski san
Između slomljenih kipova u bijegu
Pred nekom nepoznatom katastrofom
Majka s užetom Starica s jarmom
U zarđalom oružju putuje i BUDUĆNOST
Grupa glumaca ide ukorak
ZAR NE PRIMJEĆUJETE KOLIKO SU ONI OPASNI TO SU
GLUMCI SVAKA NOGA STOLICE JE PAS
Blato riječi iz mog
Napuštenog ničijeg tijela
Kako naći izlaz iz šikare
Mojih snova što mi se
Bez glasa polako približavaju
Šnita Shakespearea
u bakterijskom raju
Nebo je rukavica u lovu
Zamaskirana oblacima nepoznatog arhitektonskog stila
Odmor na mrtvom drvetu Sestre leševa
Moji se prsti igraju u vagini
Noćima na prozoru između grada i krajolika
Promatrali smo lagano umiranje muha
Tako je Neron ponosno stajao iznad Rima
Sve dok vozilo nije dovezlo pijesak za mješalicu
Jedan je vuk stajao na cesti kada se vozilo raspalo
Vožnja autobusom po jutarnjem sivilu Desno i
lijevo
Sestre koje puštaju paru ispod haljina Podne je
Posulo pepeo po mom krznu
Za vrijeme vožnje čuli smo cijepanje platna
I vidjeli kako se prizori lome jedan o drugog
Šume su gorjele u EASTMAN COLORU
Ali putovanje je bilo bez dolaska ZABRANJENO
PARKIRANJE
Na jedinom raskrižju jednim je okom
Polifem regulirao promet
Naša luka bio je mrtvi kinematograf
Na platnu su propadale zvijezde u nadmetanju
Kod blagajne je Fritz Lang zadavio Borisa
Karloffa
Južni se vjetar igrao starim plakatima
ILI NESRETNO SLIJETANJE Mrtvi crnci
Uokvireni močvarom Kao strijele
U uniformama njihovih neprijatelja
DO YOU REMEMBER DO YOU NO I DON'T
Sasušena krv
Dimi se na suncu
Teatar moje smrti je
Krenuo kad sam stajao između bregova
U krugu mrtvih prijatelja na kamenu
A iznad mene se pojavio očekivani avion
Bez razmišljanja znao sam
Ovaj je stroj
Ono što su moje bake nazivale Bogom
Zračni pritisak pomeo je tijela s piste
A pucnji su odzvanjali mojim teturajućim
bijegom
Osjetio sam kako MOJA krv teče iz MOJIH vena
Koje su pretvorile MOJE tijelo u krajolik
MOJE smrti
U LEĐIMA SVINJA
Ostalo je poezija Tko ima bolje zube
Krv ili kamen

razmišljanja o teatru na pragu rata **Claudije Castellucci**

ZAMKA ZA UPLAŠENE UMJETNIKE

Od 1989. svake me godine, ili zajedno s mojom kazališnom družinom (Società Raffaello Sanzio) ili mene samu, pozivaju u Zagreb. I nakon početka sukoba, koji me je s dvoje mojih suradnika zatekao na povratku u Italiju, uvijek sam prihvaćala pozive za sudjelovanje na festivalima ili na skupovima o suvremenom međunarodnom teatru koje je tamo organizirala **Gordana Vnuk**. Na sudjelovanje me je poticala činjenica da te manifestacije nisu bile provladine, i da sam, uza svu spremnost da je svladam, ponovno zapadala u krizu. Bila je to kriza razmišljanja o svijetu više nego kriza ideja; kulturna kriza, kako na akademskoj razini tako i na višoj glazbenoj razini; međutim kod mnogih je tamošnjih mladih ljudi, od kojih sam neke upoznala, postojalo čudno hinjenje nepostojanja krize. U zagrebačkim su se izlozima počele pojavljivati neobične heraldičke i svetačke slike, ali ne nazadnog ili otrcanog ukusa već provokativnog i indikativnog. Pod "indikativnim" podrazumijevam jedan avangardistički poticaj - u ovom slučaju desnice - privlačljiv za mladež, gladnu više šoka negoli svetaca. Osjećala sam da mi u takvoj situaciji moje nastupanje donosi upadanje u zamku, jer bilo je to poput ulaženja u neko mjesto gdje se nije znalo kako će se sve završiti, ali radilo se o, za mene, korjenitom preispitivanju, i pripravnosti da se određenim stvari spoznatih u svome svijetu i svome teatru. Shvaćanje da se želi upasti u zamku nije iracionalan već gnoseološki impuls. A odlučiti se za odlazak i upletanje u zamku nije želja za pustolovinom, već jedina metodologija teatra koju poimam. Teatar koji na pragu rata ili usred rata nazaduje, osobno me se ne tiče, ne zato što odbija prenositi poruke mira već, naprotiv, zato što nije spreman otvoreno se suprotstaviti tom obliku nasilja. Smatram sumnjivima i ružnima djela o ratu i za suvremeni rat, koji se takvim tričarijama koje traže "odgovor" podsmjehuje.



Nakon važnog i glasovitog beogradskog BITEF-a - sada već nepostojećeg - i EUROKAZ (tako se zove festival koji Gordana organizira u Zagrebu, a znači "teatar u Europi" od riječi "kazalište" - teatro) je postao živahnim i naprednim središtem suvremenog teatra, i zbog toga što se od svojih prvih godina kretao izvan isključivog zapadnog main-streama koji je karakterizirao mnoge festivale zapadne Europe. Na tim su se jugoslavenskim festivalima mogle vidjeti stvari inače nedostupne, jer su obitavale kvadrisferu vezanu uz Varšavski pakt. Ne kažem da su bile lijepe, ali bilo je obećavajuće tamo krenuti znajući da će biti prilike za upoznavanjem s prekoalpskom mladeži, vjerojatno miljama udaljenom od međunarodnog stila. Nesvrstana je Jugoslavija imala tu posebnu slobodu okupljanja, koju sada s umnažanjem granica, vojski i policija, nastalih na ili radi etničke čistoće, više apsolutno nema. Ali problem, po mom mišljenju, nije uopće onaj takozvani multietnički već gnoseološki, tj. problem brige o spoznaji u pasivnim točkama njene propusnosti. Kada se međutim aktivno promiče "multietnički dijalog", to odmah dobiva ekumenski prizvuk kojega se, posebno u budućnosti, moramo pripaziti. Ne vjerujem da je velika stvar, niti da je jednostavno razumno "omogućiti izražavanje" raznih naroda u kulturnim kompilacijama i smatram lažnim tu vrstu olimpijskih timova koje osnivaju zemaljski "duhovi". Ekumenizam koji se u njima prikriva izum je crkvene hijerarhije i paradigma multietničkog reda u budućnosti, kojim upravljaju sumnjive prvosvećeničke figure. Zašto je Katolička crkva tako moćna? Zahvaljujući multietničkom cementu koji u jednoj jedinoj otopini stapa mase i najveće nesnošljivosti bez ikakvih predrasuda i još žešće od najprokletijih rok-, rap- ili etno-pop-grupa. Crkveni transnacionalizam, otvorenost kojom se ustoličavaju moćni kongoški ili filipinski kardinali, teritorijalno osvajanje de profundis, zvano inače prozelitizam, koje prelazi svaku granicu, prikrivaju jedan precizan politički multietnički plan koji čini eksplozivnom i sveobuhvatnom moć, nasuprot sirovim nacionalističkim implozijama. Očito je da se cement ekumenske melase nalazi u rukama malobrojnih duhovnih poglavara smještenih u piramidu. Katolička crkva oduvijek je shvaćala značenje područja budućnosti gušeći i zbijajući svaku kulturnu autohtonost. Trenutno joj različite umjetničke čete - posebice glazbene i kazališne - i nesvjesno krče put. Ali ne treba se čuditi: velika većina umjetnika kulturno je nepripremljena i žrtva je vlastite nespremnosti pa upada najprije u krizu a potom i u rat. Čemu zaobilaziti činjenicu da su mnogi umjetnici kukavice, a možda i postaju umjetnicima jer su kukavice? Ovdje ne ukazujem na kukavičluk kao na nešto sramotno - za mene je umjetnost gnijezdo kukavica - nego kao na nešto poticajno, zbog čega se, ako se iz gnijezda nikad ne pobjegne, riskira upadanje u zamku, ostaje se kukavicom, još gore sitničarom: osobama koje

prodikuju. Zašto ne bismo malo promotrili činjenicu da je Vojna akademija u Modeni, davno prije osnivanja socijalnih ustanova, u svoje redove prihvatila brojne kamerunske kadete kojima nitko ni ne sanja da pokaže svoju odbojnost, unatoč žestokom dojmu pajaca koji ostavljaju svojim bijelim dokoljenicama i zlaćanim sabljicama? Znam da je riječ o nečemu posve drugom, ali zasigurno ne o onome što se tiče osnovne ekumenske koncepcije koja je oduvijek učvršćivala crkvena tijela i, paradoksalno, vojna tijela. Sve u svemu, ekumenizam je, vulgarno nazvan "multietnički skup", jedan projekt moderne politike zamišljen i potom elaboriran u Katoličkoj crkvi još od Nikejskog koncila 325. g. poslije Krista, a ratificiran raskolom 1054. Ekumenska koncepcija predviđa obavezan dijalog među različitim narodima s jednim vrhovnim sucem, samozvanim super-partes. A trebalo bi biti obratno, ustvrditi da je poštenije ograničiti se na jamčenje oprečnih monologa nezainteresiranih za dijalog. Eto što je bilo Sarajevo: ne jednostavno jedan multietnički grad (i mnogi drugi su) već mjesto monologa slobodnih da se ignoriraju ili da budu izrečeni usred ostalih bez ikakva reda. To je bio skandal u očima Europe, jer Sarajevo je, pokazujući da nedostatak vrhovne i uređujuće hijerarhije može biti vjerodostojan put suživota naroda, postalo primjerom samovoljne civilizacije. Nijedna od današnjih europskih metropola nije "čista", radi se dakle o tome da je trebalo pokazati da je u sada već neizbježnom multietničkom dijalogu potrebno vodstvo nad stranama, a ne polifonija. Kakofonijsko Sarajevo trebalo je biti razoreno za sinfonijsku Europu. Zborovi raštimani ciganskom pjesmom ili blejanjem imama kojima su uskraćene notne crte, moraju biti usklađeni, ili barem usporedivi, sa zastrašujućom, koliko i uzvišenom, disciplinom Berlinskog filharmonijskog orkestra, gdje se podrazumijeva da nikakav stranac ne smije stupiti. Sarajevski šah ima za cilj prefiguraciju partije budućeg suživota: dijalog da, ali umjeren: monolog ne, ako već ne privatni. Ovaj rat nije protiv dijaloga, već protiv javnih monologa; Sarajevo je bio grad slobodnih monologa, sada će međutim biti polis (grad-država) prinudnih dijaloga, gdje Europljani in vitro eksperimentiraju što će se dogoditi njima. Umjereni dijalog je i prefiguracija prinudne želje i paradoksalne obligatorne demokracije, svrhovite numizmatskom poglavarskom prvosvećenstvu. Samo se u jednoj stvari svi vojni vođe raznih naroda slažu; uspostavljanju hijerarhije, jedine povjerljive koja određuje s kim i kada voditi dijalog. Ne razumijem se u ratnu politiku, i ne mislim da shvaćam razloge ovoga rata, zbog toga pohodim i ona mjesta na kojima je moj posao pod žestokim pritiskom.



PLATONOV SINDROM U TEATRU RADNJI

Ikonoklastija bijaše za nas važna i bliska riječ. Snažna riječ, za sve nas koji smo u odnosu prema umjetnosti osjećali isti užas od **Platona**. Vidljiva stvarnost bila je za nj samo lažno oponašanje vječnih ideja.

Umjetnost ju je, umjesto da eliminira privid vidljive stvarnosti, reproducirala uzaludno je pokušavajući nadvladati. Ali kako je bilo moguće nadvladati stvarnost ne uzimajući u obzir njezine fenomene? Kako je bilo moguće obnoviti svijet a nemati u rukama elemente svijeta, uključujući i ove naše ruke? To je paradoks koji je gušio u proturječju umjetnost u svemu više nalik stvarnosti: teatar, mimetička umjetnost par excellence. Prvi je problem, dakle, za nas bio uništenje postojećeg, ne radi potrebnog praznog prostora nego radi potrebe razbijanja slike svijeta kakva nam je dolazila već zadana. Osjećali smo da moramo započeti nešto iz početka. Iako se ikonoklastija zapravo suočava s nestajanjem slika, sama riječ nije negativna već pozitivna. Ona ne predstavlja jedan odričan početak koji negira očitovanje jednog fenomena: "ikonoklastija" nije "an-ikonizam", nije "bez-ikona" već "razbi-ikona". Odnosno potrebno je napraviti nešto što ostaje vidljivo. Zato je ikonoklastija uvijek figurativna. Ikonoklastična orijentacija priskrbljuje umjetniku dvije ruke: jednu ikonografsku i jednu ikonoklastičnu; jedna je ruka Abelova a druga Kainova, a ova reagira uvijek posljednja, jer uništava - u tipu - arhetip koji živi u njemu: zbog toga je umjetnost tako vezana uz krivnju. Krivnja da se postoji kao fenomen, a zatim kao propast onoga što postoji.

S pravom se pojavljuju tako religijske izazovne figure, jer ikona je uvijek religijski predmet. Bog nema veze s riječju "religijski", ali važan je opći osjećaj koji obavija određene riječi. Ikona nije jednostavna slika. To je sveta slika, odabrana u narodu, koju svaka crkva drži učinkovitom, i koju svaka skupina koja se bavi početnom brzinom određenih figura smatra simboličnom. Ima dodirnu točku s vojnim govorom, jer ona je slika koja priprema i raspoređuje; okuplja i zastrašuje. Posjeduje zapravo onu povezivačku djelotvornost koja karakterizira mehanizam elementarnih nepogoda. Zastava je jedna od najpotpunijih ikona u povijesti: za nju se ubija i žrtvuje.

Ikonoklastija je dakle sila koja se natječe - preko jednog raskida - s jednom izvanrednom silom. Ikonoklastija ne iznosi na vidjelo bijeli zid ni raskid nečega što se još ne zna što će biti, već sliku koja nosi obilježje toga raskida i koja se natječe , u snazi, s onom "otprije". Ono što je bilo

prije, više ne postoji: to nam govori ikonoklastija. Bez namjere da se upustimo u povijesni traktat, možemo ipak tvrditi da je, u tom smislu, jedna od najikonoklastičnijih epoha u povijesti zapadne umjetnosti bila epoha svršetka baroka, gdje je postojala prirodna veza između slike i raskida. Isto preobilje formi bilo je takvo da je postojala potreba za stvaranjem vihora, vrtloga i virova u koje se moglo uroniti mladice i upresti spiralnu lozu čije je korijenje nenormalno brzo raslo. Barokna slika je kancerozna: prijevara i sumnja u njenu degeneraciju vrebaju figuru iznutra. Znam da je ludo tvrditi, ne bih to ni mogla, ali **Raffaello** mi se na neki način čini atipičnom stanicom uznapredovale barokne metastaze: savršene i napete izvana, ali rahle u središtu. To se dobro vidi u vatikanskim sobama koje je oslikao zajedno s **Giuliom Romanom**, ali i na slici Dama s velom, gdje nosnice i oči jedva suzdržavaju strast, na što nas, na trenutak, može upozoriti samo rukav: poput rasporene utrobe, toliko nabujale da se čini da je pridržava neko imaginarno staklo, bez kojega bi ispala pravo u ruke onoga koji u nju gleda.



Vojnička ruka

Ikonoklastija je jedan oblik reagiranja koji mučno udružuje vojnički stav i umjetnički rad jer u sebi sadrži spremnost za borbu s vrlo snažnim svjetskim silama: rat je osobito njezino podneblje. Od pojedinosti opstanka silazi se sve do korijena problema bića i sve do samog poimanja svijeta, bilo ono božanske vrste ili potpuno ateističko. Ikonoklastija uvijek ima karakter žestokog natjecanja s jednom srodnom silom. Beskorisno je upravo ovdje, u Zagrebu, prikrivati da ikonoklastija uvijek prati svaki ljudski rat, jer se očituje kao estetski trag jedne uzvišene netolerancije. Sve mora biti prikazano kao razoreno; ono što će se roditi mora isključiti na ruševinama sjemena stranog vlastitoj iskonskoj autohtoniji. A ruševina je sama po sebi lijepa, zastrašujuće religijska, jer je nužna praznina od koje se mora ponovno krenuti. "Stare stvari su prošlost", incipit je svake revolucije i svakog stvaralačkog čina. To je potrebno shvatiti svaki put kada bukne neki nerazumljiv rat i kada nam se neprilično učini usporedba između estetske prirode rata i vojničke prirode umjetnosti. Besmisleno je to nijekati, ali na istom smo terenu. Sad, kako se u stanje rata, gdje je ikonoklastija stvarna, osobna, hiper-estetska i smrtna, uklapa smisao ikonoklastije umjetnosti i teatra? Kako je moguće ne biti obezvrijeđen od vojničke ruke? Kako je moguće ne sramiti se svoje niskosti, pred stvarnom i svakodnevnom ljudskom povijesti, ne biti ismijan, sveden na taštinu i uvojačen od vojničke ruke, apsolutno najispraznije i najreligioznije povijesne snage? Kako biti vjerodostojan nakon što je jedna prosta zastava istisnula svaku ikonu? Kada promatram fotografije vojski sa svih strana svijeta, gledam ih očima djeteta i uvjeravam se da su to duboko jednaka tijela, neovisno o njihovu neprijatelju, jer sve imaju isti način razlikovanja u hodu i odori, istu vojničku vrijednosnu skalu kojom se odlikuju, isti način zaklinjanja i ukazivanja časti jednom komadu tkanine koji se izdiže na koplju, isti osjećaj za estetiku, isto poimanje žrtvovanja. Vojska, zajedno s crkvom, jedini je primjer nerazdvojive ljudske zajednice, čija snaga počiva na tom smislu začuđujuće nepojmljivosti i neljudskosti koje pobjeđuju i samo vrijeme. Isto "odgađanje" najlakuvije je što može biti na svijetu: s jedne strane zagospodarila je bez ikakvih predrasuda novim tehnologijama financirajući i potičući do vrhunca eksperimente, s druge iznosi na vidjelo jedan nehrdajući arhaizam ravnodušan prema povijesnim promjenama: ono što nas nagoni vjerovati da se vladamo prema nadljudskom i nadzemaljskom načelu. Odakle onda ta opskurna vojnička zavodljivost i neobični sjaj samostana? Kakav to žar privlači mladiće? Očito je da vojno mnoštvo ili samostanska zajednica (obje monoseksualne i pretežno muške) zadovoljavaju nešto mnogo dublje u ljudima: želju za psihičkim dokinućem, koja se proživljava kao intenzivno oslobađanje od vlastitoga života. Samo nakon toga dokinuća dolazi do posvemašnjeg uranjanja u jednu ljudsku cjelinu u kojoj se može izgubiti, prihvatiti ono nejasno o sebi, sjediniti se. Bilo bi predugo zaustavljati se na tome, ali potrebno je ovdje spomenuti, kao zagonetku, jedan od izvornih i organskih impulsa umjetnika ili glumca, koji je - iako ne baš doslovno na vojnički način - upravo to mučno utapanje u čovječanstvo. Pa vrijedi li onda razmišljati o svim tim silama koje se sukobljavaju, jer slično ide sa sličnim, ali snažno aktivira slabo. Koja je onda specifična sila teatarske ruke?

Teatarska ruka

Ovdje ću se ograničiti samo na upućivanje na genetsku i endemsku sličnost između vojničke ruke i teatarske ruke. Povijesno je to bjelodano u svim epohama, a u nekim se je razdobljima ta bjelodanost izrazila u zajedništvu namjera, dovoljno je prisjetiti se talijanskog futurizma, posebno književnog. U ovom nam kontekstu nije dopušten nikakav komentar: ograničit ćemo se na temeljnu tvrdnju koja teži, kao duhom srodnoj, asimilaciji ikonoklastičkog ponašanja, bilo vojničkog bilo umjetničkog. Treba biti svjestan i uzeti u obzir tu neugodnu sličnost ako se i sam ne želi biti upotrijebljen na vojnoj razini. Mučno je biti nevin. U slučaju rata umjetnik se ne smije ograničiti na izjave, potpise, moralne filmove, tematsko pjesništvo i druge stvarčice. Ista aktivnost u materijalnoj pomoći, iako općenito obavezna, ne može postati non plus ultra umjetničke savjesti, a činjenica da su brojni intelektualci osjetili poriv da najave svoj "odlazak" u ratna područja često otkriva zastrašujuće pomanjkanje objektivnosti, koje samo moralizam uspijeva ublažiti. Moralizam je jedno od najpodmuklijih ponašanja - u mjeri u kojoj je sukladan žestini nesavjesti - skrivenih u ratu koji proživljavaju oni izvan njega. Općenito, umjetnost i intelektualna produktivnost nisu nikada bile na visini rata: njihovi su prijedlozi sivi, slabi, blijedi, neuporabivi. Vojnici i crkvenjaci mnogo su privlačniji. Ovdje se ne šalim. U ratnim uvjetima, neka umjetnik pokaže koliko vrijedi otvoreno se upuštajući u dvoboj s vojnikom. Dva svijeta neka se sukobe: dvije borbe: dva koncepta obrane i napada: pa da vidimo tko će nadjačati, iako se već na početku

zna da će na osnovnoj razini uvijek pobijediti vojnik. Ali na političkoj razini, i ponajprije, na unutarnjoj, emotivnoj i psihičkoj, umjetnik može pokazati pristup jednom svijetu koji crkvenjaci i vojnici ne poznaju, a možda bi ga voljeli i oni spoznati kada bi imali jednu jasniju percepciju snage života i objektivnosti. To znači zauzeti jedan nelicemjeran stav, i samo posljedično tome upotrijebiti pomoćne instrumente tradicionalne politike. Ono što su umjetnici učinili protiv vojnika u ratu u ex-Jugoslaviji bio je samo jedan odskok; povlačenje koje se duguje porazu: oni su odbili vojevati iz straha da ne bi bili pokleknuli pred vojničkim mentalitetom, dok su zapravo trebali otkriti karte i priznati da su napravljeni od istoga mesa. Potrebno je dakle sagraditi vlastitu osovinu na toj sramotnoj sličnosti, čije je izbijanje simptom zajedničke i masovne žeđi koja traži da bude namirena. A umjetnici, da bi sačuvali svoje čiste obraze i da bi živjeli u miru sa svojom savješću, eto kako se bave govorima protiv ovoga ili onoga vojnika u svojim ponižavajućim, nemoćnim i moralizirajućim ili poučnim djelima; i prešućuju tu sličnost. A možda i ne sumnjaju na nju. U tom slučaju su bića izgubljena u svojoj maloj taštini. Ali što se uopće ima poučavati u tom rasulu? Prije svega, treba odbaciti prodike. I naposljetku, odbaciti laži umjetnika koji je dobar sam sebi, da bi to što čini spajalo a ne razdvajalo narode. I umjetnost razdvaja, i u tome je slična oružju. Ali kako joj to uspijeva? S kim to radi? Zašto to radi? Koje je mjesto koje stvara? Kako je na tom mjestu? Kako ubija? Kako uzbuđuje? Kako ranjava? Kako zauvijek pozdravlja? Kako se oprema? Napušteno polje ne ostaje dugo prazno. Ratu je prepuštena briga da ga popuni. A vojnicima i crkvenjacima da daju odgovore. Umjetnici, osim što govore da umjetnost spaja, da ne ranjava i da je lijepa, što su oni učinili da bi zaustavili pokolj, ili ga onemogućili? Sa svojom nesavjesti, oni su prvi moralno odgovorni, a sad bi htjeli biti moralisti? Već su pokazali da ne posjeduju ni sredstva za to: neka onda barem šute i pokušaju uvidjeti svoju odgovornost. Sve dosad se je velika većina njih samo šalila. Nisu čak ni slutili da upravo na nabornima toga zbunjujućega i nesuvislog zagrljaja umjetnika i vojnika umjetnik osjeća da je dužan usmjeriti odlučujuću bitku protiv vojnih i crkvenih snaga, svojega drugog lica u povijesti, da bi pokazao jedan "novi život". Ali možda je najljepše, na ovome mjestu, prisjetiti se Slavena **Antonina Dvoraka** (glazbenika kojeg vole autistična djeca) i simfonije iz njegova *Novog svijeta*.



Ikonoklastična ekonomičnost

U krizi proizašloj iz nepobitne sličnosti umjetnika s vojnikom, teatarska ikonoklastija pokušava provesti revoluciju od 360 stupnjeva putem jedne osebujne aktivne izvornosti, i jednog snažnijeg ispitivanja života. Istaknutija ikonoklastija, ikonoklastija koja se usuđuje, znanstvena ikonoklastija koja je svjesna da se u određenom trenutku mora obratiti bitnom: sam čin koji pokreće neko stvaranje, koje je već samo po sebi plijen jedne kulturne klime izazvane vojnom i religijskom spregom koja od svakog stvaralačkog centra pokušava učiniti jednu djelotvornu središnjicu. Samo najveći umjetnici primjećuju da u određenom trenutku - posebno u određenim povijesnim razdobljima i u određenim uvjetima - moraju napasti vlastiti rad postavivši preda se zamke, tj. sve one stvari koje vojni revnosnici i crkveni sitničari inače drže ludima (poremećaj koji bi ih natjerao na samoubojstvo). I u takvom trenutku samo umjetnik - a ne vojnik - ima hrabrosti da uništi slike koje je on sam stvorio: odnosno kada shvati da se ikonoklastija - majka svake nove ikonografije - mora proširiti, u mjeri u kojoj je moguće u njoj prepoznati posljednju zamku vojnog i crkvenog plana, i na vlastitu produkciju,. Ne čini to da bi okajao neku krivnju već je to pitanje ekonomičnosti. Danas manjka to priznanje, ta auto-ikonoklastija i ta nova ikonografija.

Sam znaš da moraš izmijeniti čitave dijelove svoga djela, a ne želiš ih izbaciti jer su lijepi i jer su te stajali napora, ali ih moraš pohraniti na mjesta kamo nijedna svjetska sila nema pristupa, kako ih ne bi ugušila: jasno je da se ta mjesta nalaze u svijetu, ali nitko ih ne može upoznati dok ne umre; jer to su grobovi. A to je prava i istinska umjetnička zamka koja posebno vrijedi u ratno vrijeme.

Lijepe su to slike, još uvijek savršene i među najboljima, koje uništavaš prije nego to dospije učiniti neki rat. Te lijepe slike moraju biti izvađene in tempo iz tijela tvoga djela, jer samo ako se s njima oprostiš zauvijek i unaprijed im kažeš zbogom one će moći nastaviti živjeti kriomice i, potajno, hraniti tijelo koje ostaje vidljivo svima. Samo odbacujući ono što je još lijepo i snažno, moguće je okupiti te dijelove u jednu dimenziju koja će im podariti onu posebnu snagu koju može dati bezvremenost. Ono što nije od vitalnog značenja za tijelo tvoga teatra nemilosrdno se odbacuje, a nije rečeno da se radi o površnoj stvari: ona može biti, ona zapravo jest uvijek jedna bitna stvar. Time ne želim uputiti na jedan rijedak duhovni stil poput **Mondrianova** apstraktizma ili **Malevičeva** suprematizma. Svaki razgovor o stilu susljedan je u odnosu na prvotno stanje umjetnosti. Zbog suštine, ovdje ne mislim na jednu sintezu već na rezultat intimnosti: na određivanje ne našeg položaja u svijetu već svijeta u nama, živih među živima. Osim toga, jasno je da bi jedan razgovor toga tipa odredio, na strogo vojnom planu, podrijetlo jedne uništene auto-pobune a, na religijskom planu, podrijetlo jednog antiklerikalnog raskola, tj. predstavljao bi nemoguće strateško i mentalno proturječje. Dok ćeš međutim, s umjetničke i teatarske točke gledišta, tek tada znati podnositi golemi i bremeniti sloj vremena u kojemu moraš živjeti i biti u stanju otisnuti ono kronološko uvrtanje velikog iskustvenog reljefa tvoga života. O tom krajnjem svojstvu moraš biti apsolutno siguran želiš li da, na drugi način, bit tih dijelova skrivenih oku povijesti ponovno ikonice izbije i da se o njima govori kao o fenomenu. Kako je rečeno na početku, ikonoklastija nije poništavanje oblika već figurativna preobrazba odnosno upravo jedna transfiguracija.

Caludia Castellucci dramaturg je u Società Raffaello Sanzio.

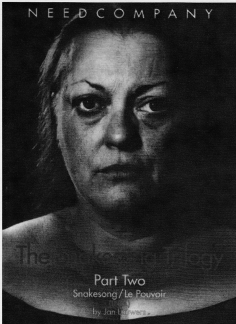
Prijevod: **Vesna Pavković**

Queen- Mother:
We must hold back the march of time. It's going too fast.
I don't want to hear anything but silence. The song of the snake that, slowly, leaves behind it perfect marks in the sand.

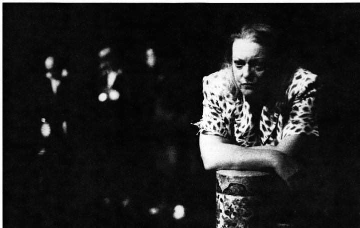
VOAJER- MOĆ- ŽELJA

Goran Sergej Pristaš

Every mark is identical.
There is no past or future, all there is, is a perfect present.
And then start again



Jan Lauwers (1957.) je likovni i kazališni umjetnik. Studirao je spomeničku umjetnost na Akademiji umjetnosti u Gentu, a 1979. osnovao je prvu svoju kazališnu skupinu pod nazivom Epigonenensemble koji se uskoro transformirao u Epigonenteater zlv (zlv=bez vodstva). Iako je ova skupina krenula kao projekt ravnopravnih autora ubrzo je Lauwers počeo preuzimati sve više odgovornosti za nove projekte, a njihove posljednje dvije predstave *De Struiskogel* (1983.) i *Incident* (1985.) usmjerile su međunarodnu pažnju na Lauwersov redateljski rad. 1986. Godine Lauwers raspušta Epigonenteater zlw i uz nekolicinu bivših članova osniva Needcompany. Time zauzima vlastitu poziciju u međunarodnom kazališnom okruženju. Njegov rad nije jednostavno opisati pojedinim žanrom ili dobro definiranim pokretom. Razvio je autentičan kazališni jezik s pozadinom u likovnoj umjetnosti koji kombinira govor sa vizualnim i zvučnim elementima - simbiozu glazbenog, tekstualnog i vizualnog kazališta.
Zagreb je imao priliku vidjeti jednu od prvih predstava Needcompany, *Ça Vâ*, i to 1989. na Eurokazu. Nakon te predstave Needcompany postaju jednom od najznačajnijih europskih kazališnih činjenica - njihove predstave produciraju najjače kazališne kuće, a predstave igraju na najznačajnijim kazališnim festivalima. Uspjehu pomaže i to što su njihove predstave jezički transparentne, što Lauwers svjesno postiže kombinatorikom različitih jezika. Lauwers uglavnom sam piše svoje tekstove, a od klasika najčešće je radio **Shakespearea** (*Julius Caesar, Antonius und Cleopatra*). Tekst za solo predstavu *SCHADE/Schade* dobio je 1993. nagradu za najbolju dramu na flamanskom.
Bez obzira na to da li Lauwers radi na postojećoj drami ili originalnom scenariju, krug njegovih tema uvijek je isti: smrt u svim svojim oblicima (ubojstvo, samoubojstvo ili



jednostavno "umiranje"), ljubav u svojim krajnjim oblicima (suprotnost između individualnih želja i politički obojenih motiva, posebno strast), prijateljstvo, čistoća, opstanak...
Na tom tragu Lauwers je otpočeo i svoj posljednji projekt, *The Snakesong Trilogy*. Prvi dio, *Voajer*, nastao je na tekstovima **Alberta Moravije** i njegove teme su moć seksa u odnosu prema smrti, promatranje bez uplitanja te imenovanje boli.
Drugi dio trilogije, *Moć*, nedavno je gostovao u ljubljanskom Cankarjevom domu i tom prilikom smo Jana Lauwersa zamolili za kratak intervju.

Kako ste se uopće odlučili za trilogiju?

Jan Lauwers: U početku sam se bojao raditi trilogiju zato što moraš znati što ćeš raditi u tri dijela. Ali ja sam imao osjećaj da je sadržaj ove trilogije prejak da bih ga napravio u jednoj predstavi, tako da ću napraviti tri, možda četiri, pet ili ću to raditi čitav život, ne znam. Tu se zapravo radi o seksu, nasilju i smrti u našem društvu, u našoj civilizaciji. Prvi dio o seksu, s tekstom Alberta Moravije, bio je više opušten, zabavniji, nije bio tako težak. Riječ je bila o voajerizmu. Drugi dio je mračniji, više je u problemu. Ideju sam dobio iz malog teksta **Georgesa Bataillea** koji opisuje crteže u Lascauxu. Na tim 20.000 godina starim crtežima vidite čovjeka sa erekcijom, umirućeg bika koji se pokušava boriti i malu pticu. To je vrlo nejasno, prelijepo, šokantno i to je netko napravio prije 20.000 godina. Kad vidite to i kad vidite što se sad događa shvatite da nema razlike. Mi znamo više, ali još uvijek se ništa ne događa, nema promjene. Mislim da smo negdje u prošlosti krenuli krivim putem. Naša civilizacija ponovno pokušava naći pravi put, ali stalno idemo na gore. I to je fascinantno. To nije moralni sud. Fascinantno je samo to da mi još uvijek ne znamo. Treći dio je *Želja*. To trenutno pišem. Za treći dio ću pokušati naći nadu. Pokušat ću naći taj put nazad. Kao što kažem u trećem dijelu: "Nada je zajedno s prošlom godinom nestala u šumi. Možda trebamo naći jelena i sve početi ispočetka." Pokušat ću da ne napravim happy end, ali da za kraj nađem nadu. Ali to je teško.

U drugom dijelu koji je naslovljen Moć *koristite motiv Lede.*

J. Lauwers: Ledu sam uzeo kao metaforu. Mit o Ledi i labudu govori o nasilju. Svidjelo mi se uzeti metaforu da bih govorio o moći erotičnosti, moći seksa. Mislim da je slika labuda koji opći s Ledom vrlo snažna slika kojom se može govoriti o seksu i nasilju.

U ovoj predstavi koristite gotovo klasični dramski tekst i predstava se doima klasičnom.

J. Lauwers: Prvi dio predstave, nazovimo ga mitološkim, na neki način pisan je vrlo klasično - klasičan je u konstrukciji. Ono po čemu se razlikuje od klasičnog kazališta, klasičnog načina glume je ta da sam, nadam se, dodao puno racionalniji pristup. Po meni glumci trebaju misliti na sceni, trebaju misliti što otvorenije i jasnije. Oni ne mogu reproducirati ono što su napravili noć ranije. Trebaju svake večeri proizvoditi. Tu je razlika. Možda ima nešto moćno u klasičnom načinu mišljenja i to ja koristim. Na neki način to je dobro napravljena drama. Ali mi govorimo o nečemu što je nejasno.

Može li se opisati metoda kojom radite s glumcima?

J. Lauwers: Ja nemam metodu i mrzim metode. Ali možda to mogu ukratko opisati. Dat ću primjer. Prije nekog vremena radio sam Shakespearea u Njemačkoj s klasičnim

glumcima. Njemački teatar je jako klasičan, vrlo veliki,... Dao sam im scenarij. Dva tjedna kasnije trebali smo početi s probama i kad su došli svi su znali svoje tekstove. Bio sam vrlo uznemiren time. To nisam znao. Ja nisam bio u stanju raditi s njima jer oni dođu na scenu i znaju svoj tekst. Znaju formu i traže kako će se ponašati na sceni i to je druga forma. Te dvije forme spoje i imaš teatar. Kod mene je to malo drugačije. Ne želim glumce koji prvi dan nauče svoje tekstove na pamet. Mogu to učiniti kad god hoće. Kad znaju što govore znaju tekst. Kad znaju što govore nalaze formu kojom će se izraziti. I kad je neophodno, kad ne znaju tekst na pamet na dan premijere, koriste tekst na sceni, bez problema. To je razmišljanje, to je metoda. Trebaš imati vrlo temeljite razgovore s glumcima i oni trebaju znati što govore. Kad to znaju nađu formu. Mislim da je to glavno pravilo.

F *Čini se da u predstavi arbitrarno palite svjetla na publiku, gasite sva svjetla i puštate samo glazbu, radite duge pauze. Da li predstava govori i o moći redatelja u kazalištu?*

J. Lauwers: To može biti jedno gledište, ali za mene je to poput slika u Lascauxu. Ne možete razumjeti, ne možete opisati, možete samo osjetiti. Imamo tu predivnu glazbu **Rombouta Willemsa**. Prva ideja je bila da dvadeset minuta ide samo glazba, svi slušaju i ništa se ne događa. Onda sam se počeo igrati sa svjetlima i to je mutno, ne možete razumjeti. Kad mislite da ste dokučili ja gasim svjetla i vidite da niste shvatili. Reakcija je više: "Ostani u publici, sjedni, opusti se i osjećaj."

F *Jedan od glavnih likova u vašoj drami je majka. Koja je njena veza s moći?*

J. Lauwers: Simbol majke je vrlo moćan. Majka je porijeklo čovječanstva. Drugi razlog: radio sam s **Viviane De Muynck** koja igra tu glavnu ulogu i dobro smo razgovarali. Bili smo u Lisabonu s drugom predstavom i pokušavao sam naći dobar tekst za tu ženu. Vrlo teško je naći dobro mjesto u teatru, ulogu za ženu općenito, a posebno za ženu koja je pomalo starija. Rekao sam: "O.K. Ja ću napisati novu dramu. Kako se radi o moći mogu izabrati muškarca za glavni lik, ali to je prelagano. Napisat ću tekst za Viviane". I sad postoji tekst za ženu. To je bio jedan od razloga. Sad postoji novi, veliki tekst za ženu i imao sam puno dobrih reakcija od žena. Hoće to igrati jer je ženama teško u ovom muškom svijetu naći dobre uloge.

F *Koliko Vam je bitno ono osobno što glumci donose na scenu, ono što je pored psihološke razrade određenog lika?*

J. Lauwers: Kad počinjem raditi vrlo pažljivo biram ljude. To je jedan od najvažnijih dijelova mog rada - naći dobru skupinu ljudi koji pristaju jedni drugima, ali da u njoj postoji puno boja, puno različitih pristupa. Tek tada počinjem pisati tekst. Moram znati tko će to izvoditi. Ove glumce znam prilično dobro, znam kakvi su, što mogu i što ne. Igram se time, otežavam im i to postaje napeto. Lijepo je raditi za osobe, ne o njihovom privatnom životu nego na njihovim glumačkim vrijednostima. Ali to ide zajedno s vrijednostima osobe. Ima tu glumaca koji nisu nikad prije bili na sceni. Sa starim glumcem koji igra profesora (**Mil Seghers** - *op. prev.*) radim već šest godina. On je bio u Zagrebu u predstavi *Ça Vá*. To mu je bila prva predstava. Dakle, to nije pitanje zanata. Zanima me tko je taj čovjek, sviđa mi se, zanimljiv je, možda razgovaram s njim, možda mogu raditi s njim. Tako to ide.

F *Vi ste školovani likovni umjetnik. Koliko je to povezano s vašim radom u teatru?*

J. Lauwers: Nije jako povezano. To je kompleksna situacija. Kad radite u teatru niste sami. Temeljnu ideju stvarate sami, sami pišete tekst, ali prvi kontakt s glumcima je prva destrukcija vašeg rada. Glumci s publikom su druga destrukcija. U atelijeu, kad radite likovnu umjetnost, potpuno ste sami, potpuno neovisni, činite što hoćete i to je jako osobno. Ono što radim u atelijeu je potpuno osobno, to čak ne pokazujem. Nekad traže da to pokažem i možda to jednog dana učinim. Zasad još ne, to možda još nije spremno, možda je preosobno, vrlo je apstraktno i tajanstveno. Ja tražim ljepotu i taj atelje je moj otok slobode. Kazalište je vrlo perverzan medij. Ono baci pod svjetla, uništi. Večeras na predstavi par puta se čulo kako zvoni telefon na sceni. To je nevjerojatno, ali to je destrukcija. To nikad nemate u likovnoj umjetnosti. Za mene je to velika razlika, ali ne mogu stalno biti sam u atelijeu. Zato trebam društvo, otud je došlo i ime grupe Needcompany. Ja volim raditi s ljudima, volim to pokazati i želim čuvati stvari za sebe - to je moja likovna umjetnost.

F *O Vama se piše kao o reprezentativnom primjeru mainstreama suvremenog europskog kazališta. Što Vi mislite o tome?*

J. Lauwers: To stvarno ne znam. Ne pratim puno europsko kazalište. Možda smo sad "mainstream". Ja to ne vjerujem. Možda postoje mlađe grupe koje slijede način našeg rada, ali ne znam. Ja činim samo ono što ja želim i ostalo je, mislim, tišina.

F *Što se promijenilo u Vašem životu i radu od gostovanja u Zagrebu do sada?*

J. Lauwers: Velika se promjena dogodila. Rad koji ste vidjeli večeras puno je radikalniji. *Ça-Vá* je bila puno zabavnija, smješnija. U ovoj predstavi humor je isključen zato što je društvo tako teško. To što se događa u Hrvatskoj i svuda jako je teško shvatiti. Ja i dalje mislim da je humor dobro oružje za preživljavanje. Sad sam osjetio da trebam nešto što nije tako smiješno.

THE SNAKESONG/ LE POUVOIR

fragment teksta
(iz I čina, scena V)

Q: Jesi je ubio?
S: Da.
Q: Ali prvo si je volio?
L: Umrli smo zajedno.
S: Ti si jedna nezahvalna žena.
L: Ja te volim.
P: Kako si je ubio?
S: Kljunom sam joj isključivao lice na komade. Uživala je u bolu i strahu. Oči su joj se naglo otvorile. Nije znala da li još može gledati. Svršila je dugo i duboko i umrla. Napravio sam krevet od treseta, položio je, poškropio mirisom i zapalio.
Vatra je bila predivna, a ja sam bio zadivljen zvukom pucajućih kostiju. Samrtno krkljanje nema ništa s labuđim pjevom.
Ta je vatra bila jedina toplina koju mi je ikad žena dala.
P: Bez interpretacija, molim.
S: Navukli su se oblaci zatamnjujući sunce i kiša je ugasila vatru.
I: I onda?
S: Skupio sam njen pepeo u pehar s kišnicom i popio.
P: Zašto?
S: Tako će besmrtna živjeti u meni. Već sam uzeo njen duh, sve što je ostalo od njenog tijela.

Napomena: U originalu teksta imena likova su pisana samo inicijalima. Q odgovara Kraljici, S Labudu, L Ledi i P Profesoru.

Klaus kaže da bi nekada radio stvari koje danas više ne može. U sebi vidi ono što se promijenilo. Ja sam, naprotiv, iznenađen onim što se u njegovoj umjetnosti nije promijenilo.
On nije oklijevao pred nasilnošću, elipsom, slučajem.
Čak ih je tražio. Danas ga je iskustvo učinilo opreznijim, ili obazrivijim. Više se ne može koristiti nasilnošću kada zna da jedna nasilnost bez teškoće prelazi u drugu, da jedna nadomješta drugu. Mora se koristiti umjerenijim sredstvima, manje spektakularnim ali odvažnijim, manje temeljenim na efektu.
Zaista je tako i slažem se s njime. No to za mene nije prava razlika ili istinska promjena, zbog temeljne prirode njegovog kazališta, što on nikada ne nastoji u tome da izdvoji neku istinu, izvuče pouku, osvijetli stvarnost, već da proizvede nešto drugo pored toga, neku vrstu usporednog dvojnika, neobičan hibrid, o čijoj se prirodi pitam otkako radim s njime. Ni po čemu nije aristotelijanac ni brehtijanac. On ne radi portret stvarnosti, već drugu stvarnost, sestru prve, rođaku, pobožnu i osvetoljubivu sestru. Ona poštuje, to jest, ne prekoračuje, a ipak ide dalje.
(**Gilles Aillaud**, slikar i scenograf, o **Klausu Michaelu Grueberu**)



K.M.Grueber/Rosas/A.Schoenberg: ***Verklaerte Nacht***

ŠTO SAM VIDIO I ČUO U PARIZU

Festival d'Automne 1995

Zlatko Wurzberg

Gomile se guraju u pariškim kazalištima, unatoč i ne znam da li usprkos općem zastoju javnog prometa. I ja sam bio naumio pješice u dvadesetak kilometara udaljeni Nanterre, no stigao sam i vratio se što besplatnim autobusom, što bi povezao svakoga tko bi mu mahnuo, što stopom. Uzajamna pomoć na cesti izvrsno se odvija, osim kada je brže hodati nego voziti se u koloni automobila; mnogi već unaprijed žale za prilikom usputnih i lako ostvarenih poznanstava.
Otkuda tolika potreba za kazalištem? Nekolicina ih je dolazila i kod nas za rata želeći razumjeti čemu kazalište u oskudnim vremenima. Čini se uzaludno, jer su ga u najboljem slučaju mogli vidjeti samo oskudnog. Čemu uostalom putovati kada si, poput Miss Marple, već to mogao vidjeti u svome selu? (Malo dalje ću objasniti kako.)
Festival d'Automne je, dakle, jesenski pariški kulturni program što obedinjuje kazalište, ples, glazbu, film i likovne umjetnosti s više od trideset manifestacija. Plaćaju ga vlada ministarstva i organizacije, grad Pariz i brojni partneri. U Kapeli Salpetrière **Rebecca Horn** izlagala je svoje instalacije pod nazivom "Pogreb instrumenata". U jednom kinu u Halama su dva tjedna projicirani filmovi suvremenih kineskih autora (svih Kineza: Pekinga, Hong Konga i Tajvana), od kojih su neki vrlo poznati, kao **Chen Kaige**, **Zhang Yimu**, **Tsai Ming-liang** ..., na programu su i mladi kineski skladatelji. U Théâtre du Châtelet izveden je veliki dio djela Arnolda Schoenberga. Ako mi je jasno da je zadatak festivala istaknuti nekomercijalna djela ili poduprijeti revolucionarnu,

no još nedovoljno prihvaćenu Schoenbergovu glazbu, izmiče mi načelo po kojem su odabrane kazališne i plesne predstave. Program ne zastupa neko određenje usmjerenje u odnosu na produkciju sezone. Dvije važne predstave ostaju na rubovima ovog teksta. Kazališni dio festivala omeđen je Hamletom: počeo je predstavom **Roberta Wilsona** *Hamlet: a monolog* , a završava s *Tko je tamo* **Petera Brooka**. Prvu nisam dospio, a drugu još nisam išao pogledati. Sada prepisujem iz programa. O svojoj predstavi, a njegova je režija, izvedba i scenografija, Bob Wilson kaže da predstavlja osobno iskušavanje Shakespeareovog teksta. Polazna točka iz koje se odvija monolog djelić je sekunde pred Hamletovom smrt te su odatle, nekom vrstom flashbacka reinterpretirani likovi i događaji u Hamletovom sjećanju, a postupak ujedno i pruža mogućnost meditacije o djelu. Još je zanimljivo da su prve riječi Hamleta "Tko je tamo?" naslov Brookove predstave (premijera 15. 12.) Ona pripada onoj drugoj kategoriji njegovog kazališta što nastaje iz "istraživačkog rada", kao i prethodna, *Čovjek koji* u istom kazalištu Bouffes du Nord.

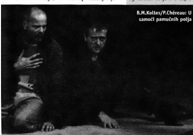
Bilo kako god, evo nekoliko bilješki o predstavama koje sam vidio. Kada je 1993. izronio **Genetov** davno napisan dramski tekst (1949) *Splendid's*, što ga je on nakon nekoliko verzija zanijekao, iako je **Sartre** govorio da je bolji od *Sluškinja*, odmah ga se dohvatila nekolicina vrlo poznatih režisera. Praizvedba je pripala **Klausu Michaelu Grueberu**, ožujka 1994. u Berlinskoj Schaubuhne, u prijevodu Petera Handkea i scenografiji Eduarda Arroya i ta se predstava potkraj rujna mogla vidjeti u Odeonu. Pariz je početkom godine vidio jednu domaću postavu *Splendid'sa* o kojoj se puno pisalo ali koja nije oduševila. Ova njemačka verzija jedina je predstava Festivala izvođena u Odeonu. Vjerojatno iz simboličkih razloga. No osim oštre borbe za desetak otkazanih karata (i ja sam dva dana stajao u redu), teško je zamisliti kolektivnu histeriju oko Geneta na istom mjestu prije nepunih tridesetak godina. Danas se događa upravo obrnuto, i tekst i režija ostavljaju gledatelja samog u vlastitom viđenju i tumačenju, ne nudeći ikakav određeniji smisao. Tekst je ogoljen do temelja narativne strukture, kao u bajci o Snjeguljici: na sedmom katu palacea Splendid sedam gangstera

Tumarajući po starom prašnjavom laboratoriju naišao sam na čudnu znanstvenu raspravu. Bila je to neka vrsta enciklopedije, neki kodeks, precizan no nerazumljiv.
Listajući obimno djelo, zaustavio sam se na slikama, velikim gravurama izblijedjelih boja i zaronio sam u njih. Lebdeći natraške u zbrkanim spiralama, proživio sam nekoliko trenutaka u tom neodređenom svijetu.
Susreo sam različite tipove mikroba, penjuću paprat, bogomoljku, nekoliko krilatih stvorenja.
Preletio sam izlaganje o varijabilnoj geometriji, poslušao futurističku poemu, promatrao kretanja ludih planeta.
Gledao sam kroz teleskop, u mikroskop i kroz svoje naočale. Nisam vjerovao očima.
Pratio sam lekciju iz anatomije, prisustvovao plemenskoj svečanosti. Nagazio sam na otrovnog ježinca i otrov me odveo do maglovitih obzora, gdje se čitanje miješalo s neobičnim snovima.
Tada sam se posvema izgubio u toj knjizi animiranih slika, u ritmu tajnovitih melopeja. Pomućenog vida, rastresenog uha i nesigurne noge uputio sam se bez cilja u labirint ludila, ne znajući pravo pokušavam li iz njega izaći ili kročiti još dalje.
Jednog dana - je li bio lijep? - našao sam se usred poglavlja o igrama i zabavama.
Prisutni likovi su me stavili u katapult i ja sam skočio. Tada sam ispao iz knjige i nikada se više u nju nisam vratio.
Pričat ću vam o tom putovanju s kojeg su mi ostale samo mrvice haluciniranih sjećanja.
(**Philippe Decouflé**, u programu predstave)



Ph. Decouflé: Decodex

drže zatočenu kći američkog milijardera, što su je nepažnjom već ubili, no valjat će je oživjeti u travestiji, a njima se priklonio i policajac koji je promijenio stranu.
Režiser ne tumači, već samo otkriva ili naglašava arhitekturu teksta. Glumci igraju tonom persiflaže, na rubu parodije, napola klauni s ostacima bijele maske na licu, ali postupak ostaje ograničen na likove i ne prelazi u dramsku radnju. Odmah je jasno da je na pozornici Genetov svijet, prepoznatljiv i u pojedinostima, no teško je dokučiti njegov smisao što klizi između kriminalističke priče i transvestitskog nastupa, ili kako govori program, "kreće se između metafizičke drame i gega". U svakom slučaju, Genetova poetika još je


B.M.Koltes/P.Chéreau: U samoći pamučnih polja

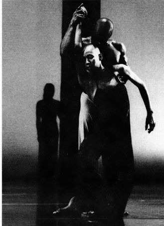
subverzivna, za razliku od **Artauda**, na primjer, još se opire i vrlo inteligentnoj interpretaciji. Što će je Grueber suvereno pokazati u vrlo teškom zadatku scenske postave Schoenbergove glazbe. Između ekspresionističke monodrame *Erwartung* izvedene u vokalnoj tehnici Sprechgesang i prezrele romantičarske *Verklaerte Nacht* u koreografiji **Anne Terese de Keersmacker**, što je pleše njena trupa **Rosas**, on projicira, na devet minuta Schoenbergove glazbe za neki film koji nikada nije realiziran, buruleskn u scenu iz filma Braće Marx *Noć u Operi*. Koreografija objedinjuje bujnu orkestralnu ideju i time višestruku, i poemu o ljubavnom paru kojom je inspirirana glazba. Pokret je riješen tako da se početni par uvećava u gomilu iz koje izlazi drugi par što zamjenjuje prvi. Ples je neuobičajen za poznavaoce Rosasa, mnogo je manje fragmentiran, pokret je ulančan, s puno uzleta.
Na drugom kraju plesa su **Decoufleovi** kontrastirani potezi, u novom Gesamtkunstwerku, ili kako Francuzi ljepše kažu: totale, nazvanom Decodex. Svi elementi predstave izgledaju ravnopravno, ples, glazba, kostimi, scenografija, svjetlo. Predstava je podijeljena na slijed slika, kao brojevi u cirkusu. Svatko je već jednom vidio, ako ne Deceoufleove predstave, ono barem **Goudeov** defile za proslavu francuske revolucije, ili pak otvaranje zimske Olimpijade u Albertvilleu i pamti plesače s raznim dodacima, protezama, što se kreću mehaničkim, animalnim, biljnim, ljudskim pokretima. Je li ova nova predstava, što ponavlja i razvija deset godina stari Codex već Decoufleov akademizam? Meni to izgleda kao fenomen autora velikog uspjeha. Kada imaš 150 izvedbi posljednje predstave, štoviše, milijune gledatelja posredstvom televizije po cijelom svijetu, to je onda kao kada **Marguerite Duras**, nakon prodanih dva milijuna samo francuskih primjeraka romana *Ljubavnik*, može mirno prepisati pola svoje ranije knjige u novi tekst. Je li to vlastito citiranje samo promoviranje rada što je ostao nedovoljno poznat, ili potvrđivanje vlastite poetike ili njeno novo propitivanje? Svakako, on je jedini francuski koreograf koji može dva mjeseca za redom, dan za danom, imati punu dvoranu kazališta u predgrađu Bobigny.
Novac zasigurno nije moneta koja bi **Patricea Chereaua** već pola godine vodila po pozornicama polovice Europe, od venecijanske premijere u svibnju pa do New Yorka krajem siječnja. Samo u Parizu, u predgrađu Ivry, u staroj napuštenoj tvornici rupica za cipele, prekrasnog naziva "Manufacture des oeillets" predstava se igra od sredine studenog do sredine siječnja. Ovaj puta, a Chereau je prije osam godina jednako tako režirao i glumio istu dramu, on će *U samoći pamučnih polja* Bernarda Marie Koltesa prepoznati kao tekst o žudnji.
Čitatelj u tekst projicira svoja tumačenja i da se navesti na autorovu sugestiju kako je riječ o transakciji bilo koje vrste. Na sceni je otprve jasno da se radi o ljubavnom dijalogu dva muškarca, uvrnutom i okrutnom doduše, ali od početka do kraja u odmjeravanju dvije žudnje. Pa čak da je i izričito riječ o odnosima prevlasti, filozofskoj raspravi, borbi prsa o prsa ili bilo kojoj robnoj razmjeni, bilo bi jasno da preko toga dva lika pregovaraju o uzajamnoj žudnji.
Ravno je deset godina otkako je drama napisana. Zanimljivo je da je istih godina **Michael Foucault**, nekoliko mjeseci pred smrt (1984.), svoje ničeansko uvjerenje o osobnoj istini preusmjerio u ciničko i u zadnjim predavanjima na Collège de France tumačio **Diogena**. Model ciničkog života Foucault je vidio u epizodi u kojoj Diogen masturbira na javnom mjestu, "odlučan da sve radi javno, djela Demetre kao i djela Afrodite". Taj zahtjev za tjelesnom slobodom u krajnjem izazovu društva, Foucault formulira riječima što ocrtavaju i Kolteseov svijet: "Bios philosophicos kao pravilan život, to je animalnost ljudskog bića usvojena kao izazov, življena kao vježba i drugima bačena u lice kao skandal". Iako tekst posjeduje neke izrazite osobine ciničke provokacije dijalogom, kako ih je tumačio filozof, u ovoj je postavci taj svijet bliži Foucaultovom salonu nego predavaonici na Collège de France.
Valja dodati da je hrvatski prijevod toga teksta ostao u izdavačevom skladištu i ne poznajem nikoga tko ga je vidio u izlogu knjižare.
Druge je vrste ljubavne priče mjuzikl *I Was Looking at the Ceiling and then I Saw the Sky*, ili kako piše u podnaslovu, musical romance, story in songs troje autora kojima je boravište u Los Angelesu, **Johna Adamsa**, **June Jordan** i **Petera Sellarsa**. Predstava je nastala na campusu Berkleya i trebala bi biti portret multirasnih mladih ljudi, tipičan za taj grad. Tako da je i svih sedam izvođača mlađe od 25 godina. Priča se odvija prije i poslije zadnjeg zemljotresa u Kaliforniji, a njihovi ljubavni odnosi povlače akciju te otkrivaju intimne i društvene napetosti. Sadržaj je nesublimirana realnost, tek malo stilizirana. Predstava je strukturirana kao kolaž, slijed dvadese-

A što vi prosite?

Sve. Da se o meni brine. Čovjek zahtijeva pažnju, da ne bude sam, i ljubav, naravno. Bernardova (**B.M. Koltes**) opsesija bila je sakriti temeljnu situaciju, no ona je vrlo jasna: dvije se osobe zavode. Ideja zavođenja mu se činila kao osiromašenje teksta, a ja mislim suprotno, da ga obogaćuje. Radi se o dijalogu što sadrži čitav život i sve žudnje: njima je mučno da budu osamljeni, žele drugoga i, konačno, roba što je prodaju su oni sami - ali ne po bilo kojoj cijeni. Kao u životu, ne nudeći se izravno. Uvijek je potrebno da jedan upita. "Zatražite i ja ću vam to dati, prodat ću vam", kaže dealer. Drugi odgovara: "Pogodite i ja ću vam reći da li ste u pravu, vi morate pogoditi." Tako je doista u afektivnim odnosima. U tome je umijeće strategije odnosa: ono što Bernard naziva dealom, pogodbom, tako se zaista u životu jedna stvar ugovara za drugu. Bernard je pošao od prizora što je trajao samo minutu: netko mu je pristupio na ulici u New Yorku i rekao mu: "Imam sve što hoćeš, shit, koku, heroin, sve." I Bernard je shvatio da ga ovaj žica. Trajanje predstave, sat i dvadeset, čisto je kazališno: u stvarnosti je to ili rastegnuto ili puno kraće. Upravo u tome vidim snagu njegovog teksta: da je sve uspio zgusnuti na šezdesetak stranica. Ova je situacija trajala jednu minutu, no zavođenje može trajati deset, pola sata, odnos što ide sve do potpunog nesporazuma može trajati čak i tjednima, godinama, ili pak čitav život.

*(iz intervjua **Patricea Chereaua** u Inrockuptibles)*

tak songova (26 točnije), nezavisnih jedan od drugih. Jednako tako i slijed isto toliko slika koje je napravilo dvadesetšest najboljih taggera u gradu, a one su u većini prizora i jedini element scenografije. John Adams, jedna od najpoznatijih ličnosti američke suvremene glazbe i dugogodišnji Sellarsov suradnik (*Nixon in China*, *The Death of Klinghoffer*), napisao je glazbu u kojoj se miješaju funk, rock i rap, songove i orkestraciju za oktet, električne gitare, sintesajzer i udaraljke. Predstava je divna po svom čistom, neskrivenom, iskrenom i snažnom društvenom angažmanu, a draži pridodaje i komunističko predgrađe Bobigny, gdje se predstava izvodila. Naslovna stranica programa kazališta prikazuje sretan mladi par na pozadini službenog portreta Lenjina. Knjižica programa još bilježi da je Bobigny središte prefekture departmana u kojemu mladi posjeduju najviše oružja i tu ga najlakše potežu.



Gubitak je prijatelj kojeg čovječanstvo uči temeljito upoznati. Bilo da je odnos suptilan, kao gubitak mladosti, ili razarajući kao smrt prijatelja, voljenog, ili filozofski kao gubitak nevinosti ili ljubavi, to iskustvo zaustavlja dah, preplaši srce, poljulja dušu. Ali postoji i druga vrsta gubitka, možda već epidemije našeg tehnološkog, više nego bilo kojeg drugog doba, gubitka sebe. Što vam se događa kada vas obavijeste da odstranjivanje vaših grudi nije bilo dovoljno, da se rak proširio i da ćete umrijeti? Kako doživljavate saznanje da je virus uzročnik side u vašoj krvi? Ja znam. Ja poznajem stravu što vas izluđuje a ujedno i općinjenost i zabavu onoga što vas može snaći. Strah da nećete završiti posao, i prepuštanje. Biti vrlo tužan i glupavo sretan u isti mah. Mnogi poznaju taj gubitak i znaju što znači dihotomija. Mi smo još uvijek ovdje i svakog se dana borimo preživjeti.

(**Bill T. Jones**, u programu predstave)

Druga predstava koja pokazuje sličnu, tipično američku vitalnost, što je spoj energije i entuzijazma je, gotovo paradoksalno, balet **Billa Jonesa** *Still/Here*. Napravljen je 1994. za *Plesni biennale* u Lyonu, na temu "Kako preživjeti za saznanjem osude?" To je rad što objedinjuje pokret i riječ, a u vezi života i smrti. Polazište mu je u ateljeima koje je Bill Jones organizirao tijekom dvije godine po cijeloj Americi, s bolesnicima završne faze svih bolesti i svih generacija. Američka premijera prošle godine u ovo vrijeme izazvala je veliku polemiku i neki su kritičari govorili o "victim art". Brojne su ličnosti branile predstavu, od dramaturga **Tonyja Kushnera** do spisateljice **Joyce Carol Oates** koja se, u članku "Gledajmo u oči onima koji pate" prisjetila dnevnika **Anne Franck**, priča **Prima Levija** o preživjelima iz nacističkih logora, fotografija **Diane Arbus**, tijelima što pate na slikama **Francisa Bacona** ... *Still/Here* zapravo je neka vrsta diptiha, poput dva suprotna odraza iste slike. Prvi dio bio je introspektivan, s puno riječi i slikama oboljelih, pretežito sivih tonova, a drugi dio je ekspresivan, estetiziran, više artistički, u crvenome.

Bill T. Jones, četrdesetdvogodišnji američki koreograf i plesač, crnac, homoseksualac i seropozitivan, govori o plesu kao o efemernoj djelatnosti. Da ples konkretno proistječe iz tijela i nestaje kada se plesač prestane kretati. "Ples postoji samo u trenutku svoga izvođenja. Jednako kao i život." Prošli je mjesec u ovdašnjem Američkom centru promovirao autobiografsku knjigu *Last Night on Earth*, istog naslova kao i balet što je plesao kao posvetu svom prijatelju umrlom od side, **Arnieju Zaneu**. O njima su govorili kao o najpoznatijem multirasnom homoseksualnom paru Amerike i o tome se nešto da vidjeti kod Mappelthropea.

O svakoj bi predstavi valjalo pisati puno iscrpnije, barem iz pedagoških pobuda. Svakako je moguće prepoznati jednu ideju u ovom izboru predstava, ali i drugdje, ne znam da li i kao tendenciju. Misao je izrečena ranije, meni je poznata iz Foucaultovih tekstova. Čini se, naime, da te predstave valja promatrati, ne kao osobit oblik ili postupak po kojem su građene, ili kao zavodljivu imaginaciju, već da privlače kao iskustva. Bilo ono osobno autorovo ili usvojeno tuđe, u njemu se prepoznaje vlastito iskustvo ili pak naslućuje da bi jednog dana moglo postati i tvoje. "Volim te oblike rada što se ne razvijaju kao djelo, već se otvaraju zato što su iskukstva", pisao je Foucault. U tekstu se ne traži priča, već njegov ljudski temelj i djeluje ne zbog svoje originalnosti, već snagom mita (Hamlet) ili pulzije (što je po **Freudu** isto, budući su pulzije naši suvremeni mitovi). Kao da su glumci i plesači usavršena tijela što posuđuju svoje izvođačke mogućnosti ne fikciji već osjećajnom i misaonom iskustvu više ili manje estetiziranom. Bill Jones o svojoj predstavi daje vrlo točnu formulu: "Riječ je dana onima koji pate. Plesači posuđuju svoje tijelo riječima." Glumac ili plesač govore, plešu, ne nužno o sebi, ali sa snažnim uvjerenjem. Peter Brook govori o istom, u intervjuu povodom svoje nove predstave. "Glumac koji u svome vlastitom iskustvu i svojem energijom osjeća istinu onoga što se događa, može svjedočiti i drugačije nego glumac koji to pokušava napraviti svojom kulturom i svojim razumom".

I ovdje se vraćam na Miss Marple u Zagrebu. Sličnim se predstavama zaglavio u nesporazumu prošli Eurokaz. Dvije **Pesentijeve** i **Nordeyeva** predstava, *Travijata* **Achima Freyera** i **Buljanova** varijacija pokazivale su isto. Problem više nije apstraktne prirode, o tome kakva je umjetnost, već kakav je život kroz umjetnost. Takva se misao metodološkim ključem pokušala zatvoriti u nesretni pojam postmainstreama.

Da više ne parafraziram **Ingeborg Bachman**, prepisujem njene zaključne rečenice: "U Rimu, doduše, čula sam da ih više ima kruha, ali nema više zubi... Čula sam da na svijetu ima više vremena nego pameti, no da su nam oči dane da bismo vidjeli."

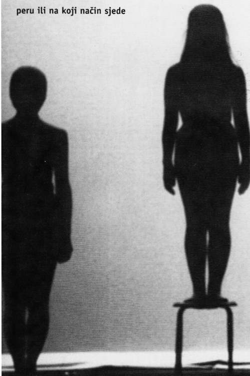
Bill.T.Jones



Japan
impresije

Gordana Vnuk

U Japanu je sve kao na razvijenom Zapadu, a opet je sve u svakom detalju drukčije. Način na koji jedu, kako se smiješe, klanjaju, kako se oblače, voze u metrou, kako se peru ili na koji način sjede



Njihovi su neboderi visoki poput newyorških, ali Japanci žive u sobama malim poput naših kuhinja. Rijetko vas pozivaju u goste kući, naprosto nemaju gdje. Živi se na podu, hotelsku sobu sa stolcima i krevetom dobit ćete samo ukoliko inzistirate na "zapadnjačkom stilu". Neprestano skidanje cipela kod ulaska u kuću može vam ići neopisivo na živce, ali kad vas kod nužnika čekaju posebne papuče koje se obuvaju "samo za toalet", tada počinjete misliti da s njima doista nešto nije u redu. Prema strancu su nepodnošljivo ljubazni, ne znate da li vas doista toliko vole ili vas zapravo mrze jer moraju biti neiskreni. Ono što zapadnjačkom načinu mišljenja izgleda suvišno i nepotrebno kod njih je važnije od same stvarnosti. Bit življenja nalazi se u pravilima igre, kodovima, u ritualima i ceremonijama, uljudnosti i snobizmu. Ceremonija ispijanja čaja ima složenu strukturu i čuva društveno zdravlje povezujući sadašnjost s mrtvim precima.

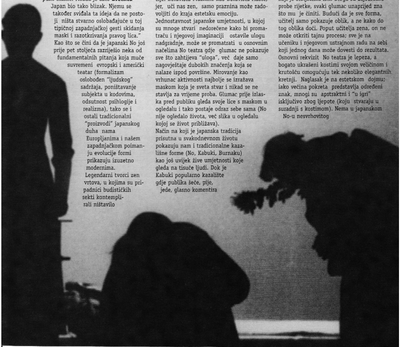
Barthes govori o "carstvu znaka" koje fascinira Zapad svojom prazninom. Moć zasnovana na odsutnosti značenja, univerzumu čistog formalizma, čuva tajni kôd Japana u koji stranac ne može prodrijeti. **Marc Guillaume** i **Jean Baudrillard** u knjizi *Figures d'Altérité* pišu o fascinaciji Japanom koji je uspio preuzeti najsofisticiranije proizvode zapadnjačke kulture, tehnološki progres i modernizam, a opet sačuvati svoju nedodirljivu jezgru, svoju radikalnu drugotnost (l'altérité radicale). Formalizirane vrijednosti ispražnjene od ljudskog sadržaja u povijesnom smislu, tzv. japanski snobizam (**Kojève**), bez obzira na to da li se izražava kroz No teatar, ritualno samoubojstvo ili ikebanu, teško je razumljiv vanjskom promatraču. "Nevažno je da li se prosječni Japanci doista ubijaju. Ono što nas fascinira jest da oni misle da je to sasvim moguće." (M. Guillaume)

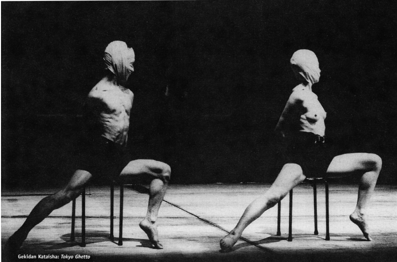
Na rubu svijeta, o svemu su informirani, bolje od Parižana znaju što se događa u Francuskoj, o ratu na našim prostorima znaju koliko i prosječni Amerikanci. Kazališni kritičar **Otori** već je dva puta gledao **Brezovčeve** predstave, jednom u Essenu, drugi put u Ljubljani, gledao je i najnoviju premijeru **Ivana Staneva** u berlinskoj Volksbühne, **Slavoj Žižek** jedna mu je od referentnih točaka. Raspravljamo je li pokret **Boba Wilsona** u svojoj biti pokret No-a ili tek "usporeni pokret" i zašto je površina tako važna. Maska i rituali su svete stvari i govore o nepristajanju na psihologiju i realizam. Logika Actors' Studija po kojoj je tzv. "unutrašnjost" važna, ta neprekidna potreba za izražavanjem sebe, za

stalnim duševnim gibanjem, postaje smiješna u usporedbi s uzvišenom poezijom No teatra. Kao što je japanska izvorna šintoistička religija religija bez boga (dakle, bez ideologije i moralnog kodeksa), tako je i centar bića prazan, nešto što se ne može definirati niti izraziti. Oni jednostavno ne priznaju lakanovsko nesvjesno, međutim, ispadi šizofrenije ipak postoje i možemo ih pratiti od trauma drugoga svjetskog rata sve do pojave suvremenih manifestacija fašizma. Kao društvo oni još uvijek funkcioniraju izuzetno dobro, barem se takvima ukazuju oku stranog gosta. Žižek je za vrijeme svog boravka u Japanu zabilježio: "Ako poremetiš površinu možeš izgubiti mnogo više nego što misliš. Ne bi se smjelo poigravati s ritualima. Maske nisu nikad tek puke maske. Možda je zato **Brechtu** Japan bio tako blizak. Njemu se također sviđala ta ideja da ne postoji ništa stvarno oslobađajuće u toj tipičnoj zapadnjačkoj gesti skidanja maski i razotkrivanja pravog lica." Kao što se čini da je japanski No još prije pet stoljeća razriješio neka od fundamentalnih pitanja koja muče suvremeni evropski i američki teatar (formalizam oslobođen "ljudskog" sadržaja, poništavanje subjekta u kodovima, odsutnost psihlogije i realizma), tako se i ostali tradicionalni "proizvodi" japanskog duha nama Europljanima i našem zapadnjačkom poimanju evolucije formi prikazuju izuzetno modernima. Legendarni tvorci zen vrtova, u kojima su pripadnici budističkih sekti kontemplirali ništavilo gledajući nekoliko nepravilnih stijena koje vire kao vrhovi ledenjaka iz bijelog šljunka, već su u davno doba znali kako "predstaviti" prazninu. Mnoge umjetnike ovog stoljeća muči isto pitanje; zen vrt podsjeća na vizualnu instalaciju u dvorištu kakva muzeja suvremene umjetnosti. Ulazna vrata šintoističkih hramova doimlju se poput funkcionalnih konstrukcija Bauhausa, a tradicionalne čajne sobe u jednostavnosti svojih vertikala i horizontala koje omogućuju kod otvorenih paravana maksimalno prožimanje vanjskog i unutrašnjeg prostora, izgledaju kao glasovite kuće **Mies van der Rohea.** Boravišta Praznine, kako nastambe u kojima se obavlja čajna ceremonija naziva **Kakuzo Okakura**, poznati estetičar i borac za očuvanje japanske tradicije. Boravišta Praznine kao Boravišta Mašte, jer, uči nas zen, samo praznina može zadovoljiti do kraja estetsku emociju. Jednostavnost japanske umjetnosti, u kojoj su mnoge stvari nedorečene kako bi promatraču i njegovoj imaginaciji ostavile ulogu nadgradnje, može se promatrati u osnovnim načelima No teatra gdje glumac ne pokazuje sve što zahtjeva "uloga", već daje samo nagovještaje dubokih značenja koja se nalaze ispod površine. Mirovanje kao vrhunac aktivnosti najbolje se izražava maskom koja je sveta stvar i nikad se ne stavlja za vrijeme proba. Glumac prije izlaska pred publiku gleda svoje lice s maskom u ogledalu i tako postaje odraz sebe sama (No nije ogledalo života, već slika u ogledalu kojoj se život približava).

Način na koji je japanska tradicija prisutna u svakodnevnom životu pokazuju nam i tradicionalne kazališne forme (No, Kabuki, Burnaku) kao još uvijek žive umjetnosti koje gleda na tisuće ljudi. Dok je Kabuki popularno kazalište gdje publika šeće, pije, jede, glasno komentira događaje na sceni ili bodri glumce uzvikujući njihova imena, No teatar je sofisticirana ritualna forma koja se izvodi rijetko i to samo u određene dane. Publika skida cipele na ulazu u dvoranu i promatra gotovo pobožno i u savršenoj tišini taj najčudniji od čudnih kazališnih oblika, u kojem maksimalna artificijelnost igre i pjevanja izražava prezir prema svakom realizmu, a odmak od života je potpun.

Radnje No drama najčešće počinju nakon kraja, nakon što su glavni protagonisti već umrli te se tiho pateći sjećaju prošlih događaja. Pozornica je jednostavna i uvijek ista: drvo bora naslikano u pozadini s jednim hodnikom sa strane kojim ulaze i izlaze glumci. Jezik No-a strogo je kodificiran, svaki stih popraćen je određenim pokretom koji je stoljećima isti. Stoga su zajedničke probe rijetke, svaki glumac unaprijed zna što mu je činiti. Budući da je sve forma, učitelj samo pokazuje oblik, a ne kako do tog oblika doći. Poput učitelja zena, on ne može otkriti tajnu procesa; sve je na učeniku i njegovom ustrajnom radu na sebi koji jednog dana može dovesti do rezultata. Osnovni rekvizit No teatra je lepeza, a bogato ukrašeni kostimi svojom veličinom i krutošću omogućuju tek nekoliko elegantnih kretnji. Naglasak je na estetskom dojmu: iako većina pokreta predstavlja određeni znak, mnogi su apstraktni i "u igri" isključivo zbog ljepote (koju stvaraju u suradnji s kostimom). Nema u japanskom No-u nesvrhovitog




Gekidan Kataisha: *Tokyo Ghetto*

tjelesnog razmahivanja (kao npr. u našoj operi); svaki, i najmanji pokret prsta na ruci, savršeno je kontroliran (škole No-a razlikuju su prema položaju prstiju i dlana!). Kako bi se izbjegao realizam ljudskog hoda, noge glumaca uvijek su malo podvijene, sve je "neprirodno" bilo da se radi o pokretu ili glasu.
Japanski se teatar pojavljivao uvijek u zatvorenim formama; konvencija mu je osiguravala slobodu i davala snagu, jer kako kaže **Adorno** pišući o **Nietzscheu**: "... suštinu velikog umjetničkog djela odredio je time što bi ono u svim svojim momentima moglo biti i drugačije. Ovo određenje umjetničkog djela njegovom slobodom pretpostavlja da konvencije obavezno važe. Samo onda kada ona unaprijed i slobodno od svakog pitanja garantira totalitet moglo bi sve u stvari biti i drukčije jer ništa ne bi bilo drukčije.... Nietzsche se dosljedno pozitivno zauzeo za estetske konvencije i njegov ultima ratio predstavljala je ironična igra formama čija je supstancijalnost iščezla."
Upravo zato što se nije uspio nametnuti kao čvrsta struktura, japanski Butoh, tvorevina novijeg datuma, izgubio je svoju snagu i možemo reći da je umro sa svojim tvorcem, **Tatsumi Hijikatom**, kojeg nazivaju "arhitektom" Butoh-a. "Duša" Butoh-a, slavni **Kazuo** Ono u svojoj 85. godini još uvijek poučava učenike i mnogi hodočaste k njemu kao velikom guruu, ali vrijeme šezdesetih u kojem je Butoh nastao i doživio svoj uspon nepovratno je prošlo i danas nam se čini kao da gledamo tek jedan iscrpljen i nezanimljiv oblik koji uzmiče pred prodornijim novim generacijama.
Problem koji zaokuplja suvremeno japansko kazalište, kao uostalom i kazalište u Africi ili arapskim zemljama, jest kako se odrediti prema moćnom utjecaju Zapada. **Shakespeare** je i ovdje jedan od najizvođenijih pisaca, naročito što se tiče tragedija (zahvaljujući svojoj krvavoj šogunskoj prošlosti, Japanci su upravo u *Macbethu* pronašli bliske motive), a preuzimanje kazališnih jezika europsko-američkog "mainstreama" česta je praksa iako s prosječnim zakašnjenjem od pet do deset godina.
Najveći uspjesi Europe i Amerike, od **Rosas** do **Roberta Lepagea**, neminovno će završiti nekoliko godina kasnije u Tokyu ili Yokohami. Japanski selektori ne pokazuju previše originalnosti i istraživačkog duha. Umjetničko prožimanje različitih kultura bila je glavna tema trodnevnog Foruma koji se održavao u Tokyu u okviru velikog međunarodnog festivala (Tokyo International Festival of Performing Arts, IX-XI mj. 1995).
Sudionici Foruma imali su prilike čuti da Japance, Kineze, Korejance, Indonežane i mnoge druge najviše muči odnos Istoka i Zapada u kojem izgleda kao da Istočnjaci dopuštaju Zapadu da igra superiornu ulogu (Japance je npr. zanimalo kada će tamo prisutni direktor *Edinburškog festivala* opet pozivati japanske grupe; nastup u Europi je još uvijek mjerilo uspjeha i svi se trude da dođu na neki europski festival). Mogli su se čuti i glasovi protesta protiv takvog gledišta, ali nepobitno jest da je utjecaj zapadnog teatra na istočni puno veći nego obrnuto.
Peter Brook i **Ariane Mnouchkine** bili su jedine reference kada se govorilo o suradnji Europe i ne-europskih kultura, iako se njihov pristup Drugom iscrpljuje u formiranju internacionalnog glumačkog ansambla i upotrebi egzotične muzike i kostima. Semiološki gledano, bez obzira što su im predstave dojmljive, niti Brook niti Mnouchkinova nisu promijenili ništa bitno u povijesti europskog, a kamoli svjetskog kazališta. Mnogo plodotvorniji susret Zapada i Istoka zbio se kod **Artauda, Craiga, Brechta**, te u novije vrijeme kod **Roberta Wilsona**, međutim ovi umjetnici nisu spominjani tokom Foruma čak niti u izlaganjima koja su nastojala koristiti teoretski diskurs.


Gekidan Kataisha: *Orgie*

Neki su japanski redatelji i koreografi preuzeli zapadnjačke modele istovremeno ne odustajući od japanske strukture mišljenja, kao na primjer Saburo Teshigawara, danas najpoznatiji japanski koreograf u Europi koji je nedavno postavio predstavu s ansamblom Frankfurtskog baleta i kojeg je publika Eurokaza vidjela 1991. godine. Kod njega su suprotstavljene zatvorene forme (npr. klasični balet) s organskim pokretom poznatih Saburovih solo dionica, sve to uz zvukove i slike tehnološke civilizacije. Grupa Op. Eklekt pravi šale na račun tradicije koristeći se "okom Zapadnjaka" koje u svom neznanju i nespretnosti ođuđuje rituale i običaje Japanaca, od čajnih ceremonija do proljetnih festivala i sumo boraca. Jedan od najkompleksnijih pristupa svojoj povijesti pokazuje "teatar dekonstrukcije" **Gekidan Kaitaisha**. Kao i mnoge druge, ova se grupa bavi ratnim traumama, međutim, zatvorena i neprobojna struktura predstave je ispražnjena od konkretnog povijesnog sadržaja i pretvorena u hermetičan sustav znakova koji podsjećaju na ideograme.
Mnoge grupe su direktnije u svom pristupu, pa će se tu naći i fotografije Hirošime, i filmovi o nacističkim vojnicima, kao npr. kod Dai-san Erotica Company koja podsjeća u svojoj energiji i angažmanu na izvatke brehtijanskog teatra. Ne udaljujući se od ilustrativnosti, ta grupa optužuje japanski nacionalizam i imperijalizam koji je doveo do nuklearne katastrofe. Zbog svog tragičnog iskustva, Japanci su vjerojatno jedina nacija koja može "misliti apokalipsu", odnosno, misliti da je kraj moguć, a istovremeno ponuditi mogućnost nadilaženja straha i otvaranja prema budućnosti preko razvitka najviših oblika tehnologije kao što su kompjuteri i umjetna inteligencija. Atomska bomba, ili "pika-don" kako je zovu Japanci, postala je tako jednom od najčešćih metafora u umjetničkom svijetu Zemlje izlazećeg sunca. U zatvorenom društvu kakvo je japansko gdje se određeni problemi mogu elaborirati možda jedino preko teatra, Daisan Erotica zauzima važnu poziciju iako je publici često mrsko stalno podsjećanje na povijesnu krivnju. Brecht je Japanacima došao sa zakašnjenjem od nekoliko desetljeća, i danas kada dijalektičko poimanje svijeta i teatra više ne može zahvatiti kompleksnost suvremenih šizofrenija, ovo nam kazalište izgleda staromodno poput Berliner Ensemblea.
Baudrillard primjećuje da ni sami Japanci kad se radi o vječnoj nedokučivosti njihove kulture, ne mogu dati komentar koji bi nam pomogao, objasnio praznu zonu oko koje se organiziraju stvari. Oni naprosto nemaju što otkriti. Možda zato jer Japan nema iluzija o vlastitoj autentičnosti. Sve dolazi izvana (Zapad misli da sve dolazi od nas samih), Japan je samo domaćin i može apsorbirati i budizam, i kapitalizam, arhaizam i modernizam, može sve pretvoriti u privid, u zavodljivu igru znakova. Stranac nema želje pripadanja toj kulturi jer zna da joj nikada neće moći pripasti, postati njen dio. Stranac ostaje stranac, i u tom egzotizmu, neuhvatljivom Drugom, u fantazijama koje imamo jedni o drugome, leži privlačnost bivanja u toj zemlji.
U svijetu u kojem je "l'altérité radicale" postala rijetkost, Japan je izuzetan primjer koji govori protiv asimilacije, neutralizacije različitosti u svojevrsnoj "univerzalnoj plazmi" u kojoj smo svi isti, i svi radimo i mislimo isto, a energija i šarm nepoznatog nestaje. Bez želje da budem Japanka, bogatija za još jedno iskustvo, vraćam se kući.

Gordana Vnuk je ravnateljica festivala Eurokaz. Trenuno radi na osnivanju mreže postmainstream kazališta.

Borna Baletić

LJUDI BEZ GLASA

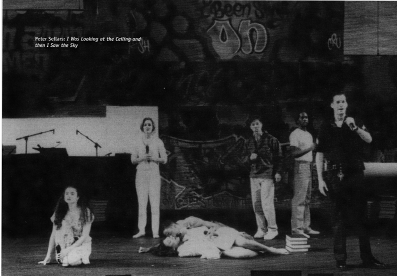
Kongres redatelja Europe: "Towards the Millenium", u organizaciji "The Directors Guild of Great Britain". Cambridge, 8. do 10. prosinca 1995.

1. Na prošlogodišnjem kongresu I.E.T.M.-a (Informal European Theatre Meeting) u Bruxellesu sreo sam tajnika Britanskog redateljskog ceha **Davida Litchfielda** i njegovog pomoćnika **Petera Kirka**. Tada sam čuo prve ideje o organizaciji velikog kongresa redatelja na kojem bi se razgovaralo o strukovnim problemima. Skupiti pod jednim krovom 150 kazališnih redatelja činilo mi se preambiciozno. Toliko taštine na jednom mjestu! O čemu bi se uostalom razgovaralo? Jasno da je problema mnogo, ali oni su za svaku zemlju posebni, i teško jedni drugima možemo pomoći. Moglo bi se razgovarati o statusu redatelja u pojedinim zemljama, o njihovoj kulturnoj i društvenog ulozi, a najkorisnije bi bilo međusobno se povezati i izmjenjivati informacije ili razgovarati o stvarima posredno vezanim uz kazalište - o kulturi, društvu, politici.
Vjerojatno zbog zbog sličnih domaćih neuspjelih pokušaja u okupljanju redatelja, bio sam uvjeren da od toga neće biti ništa.

2. Osmi prosinca je u Trinity Hallu, u Cambridgeu, **Peter Sellars** otvorio kongres kojeg su organizatori ambiciozno nazvali "Ususret tisućljeću". Skupilo se oko osamdesetak redatelja iz Velike Britanije i četrdesetak iz ostatka Europe. Englezi nisu dominirali samo zbog organizacijskih razloga, nego i stoga što je položaj kazališnog redatelja u Engleskoj specifičan pa je logična njihova potreba za povezivanjem. Naime, redatelji u Velikoj Britaniji nisu glavni pokretači u kazalištu. To je prije svega pisac, potom glumac, a u svakom slučaju važniju ulogu igra i tradicija. U isto vrijeme, redatelji su ti koji moraju biti moderni, zanimljivi i novi, i oni koji pronalaze nove konvencije. Sve to ih i dovodi u čudnu i nezahvalnu poziciju. Država sve manje podržava kazalište. Jedina dva nacionalna kazališta nikada se zapravo nisu izborila za svoj status i jedva preživljavaju. Ostala su kazališta prepuštena tržištu (West End) ili putovanjima provincijom. Ti koji putuju jedini su stvarno zanimljivi, ali njih je teško upoznati, jer borave tek djelić godine u Londonu. A kad idete u Englesku, onda idete u London. Osim Sellarsa od poznatijih lica u Cambridgeu su bili **David Freeman**, operni redatelj i otkrivač novih formi u operi i kazalištu, **Aleksei Levinsky**, stručnjak za **Meyerholda** i biomehaniku, **Michael Bogdanov**, predsjednik sindikata, zbog opće kulturne politike mnogo cjenjeniji u Njemačkoj, pa **John Burton**, stara garda iz RSC, **Suzanne Osten**, osnivačica teatra Unga Klara iz Stockholma, potom **Gabor Tompa**, **Jude Kelly**, **Wlodizimierz Staniewski** i **Kirsten Dehlholm** iz Hotel Pro Forma. Znamo je s prošlogodišnjeg Eurokaza i predstave s patuljcima.

3. Vjerojatno je bilo još onih kojima nije dan značaj, pogotovo među redateljima iz centralne i istočne Europe. Zapadnjaci imaju svoje miljenike, a oni kojima su gostovanja uskraćena, bilo zbog slabe izmjene informacija bilo zbog toga što su putovanja zbilja vrlo komplicirana, na ovakvim su skupovima obično samo dekoracija i rijetko ih je posebno predstavlja.
Aleksei Levinsky iz Moskve bio je naprotiv jedan od najpopularnijih na kongresu. On je, naime, odlično prstom balansirao štap. Budući da je to, po njegovim riječima bila biomehanika, koju on u drugom koljenu nasljeđuje direktno od Meyerholda, svi su pokušavali biti biomehaničari i balansirati štap na prstu. Inače, Aleksei govori samo ruski, stoga nitko i nije s njim puno komunicirao.

4. Peter Sellars kaže: "Kao kulturnim radnicima, naš je zadatak usredotočiti našu djelatnost upravo na one ljude u ime kojih se nije govorilo, čiji se glasovi nisu čuli. **Samuel Beckett** posvetio je čitav svoj život pisanju o beskućnicima i starcima, koji nisu prihvaćena predodžba društva. Uostalom, zašto praktično najznačajniji pisac na francuskom i engleskom stvara čitavo svoje djelo o ljudima bez glasa. To je zato jer je pronalaženje glasa najznačajnija stvar koja se može dogoditi na ovom planetu."
Sellars je čovjek izuzetne erudicije i elokvencije, prava karizmatična redateljska ličnost. Govorio je o režiji,o kazalištu, o glumcu, a da ni jednom nije upotrijebio neku općenitu estetsku rečenicu. Opsjednut je američkom kulturnom i socijalnom situacijom. Američki zatvori tehnološki su sve savršeniji i nemilosrdniji. Sve je više i više zločina, i sve mlađi su ljudi koji sjede u zatvorima. Društvo postaje sve nepismenije i gluplje. Kazalište postaje jedini i rijetki azil duha. Međutim, on ne razgovara o politici. Biti svjestan trenutka u kojem živiš, biti svjestan za koga i zbog koga radiš kazalište znači biti kazalište. Govoreći s njim čovjek osjeti kako je glumcu koji radi s Peterom Sellarsom. Pred sobom imaš tekst iz nekih davnih vremena, koji ti gotovo ništa ili vrlo malo znači. Da bi ti predočio svoju misao i poticaj o starogrčkoj drami, on čitavo vrijeme govori primjere iz današnjeg života, i gotovo neprimjetno te uvede u duhovni svijet starih



Peter Sellars: *I Was Looking at the Ceiling and then I Saw the Sky*

Grka. Raditi kazalište u današnjem svijetu za njega znači imati na sebi izuzetnu društvenu i ljudsku odgovornost. Iako ga se neposredno ne tiče, odlično poznaje našu situaciju. Pokušao sam ga uvjeriti da iz čitave situacije izvlačimo duhovnu korist i da imamo svijest o trenutku u kojem živimo. Dok sam bio tamo to mi se čak i učinilo istinom.

5. Mnogo romantičnije na situaciju u bivšoj Jugoslaviji gleda, također jedna sjajna redateljska ličnost, David Freeman. On je uostalom radio predstavu *Sarajevo*, koristeći se **Euripidovim** *Trojankama*. Imao je potrebu na neki način biti prisutan i izraziti tragediju. Osjeća da je ostao nedorečen, pa je imao potrebu razgovarati o politici. Freeman pretežito radi opere, ali ih svaki put pokušava promišljati ispočetka, kao interdisciplinarnu odnosno multikulturalnu predstavu. On veli: "Onog trenutka kad dijete potrči usuprot vjetru i osjeti ga na licu, ono postaje plesač. Onog trenutka kad dijete krikne, ali ne iz grla već odozdo, nastaje opera. Onog trenutka kad dijete počne pričati priču nastaje teatar." Kaže da sve teže i teže odlučuje raditi Grke. ("Bit grčkih drama je u glazbi, a o njoj ne znamo ništa"). Trenutno priprema **Mozartovu** *Čarobnu frulu*. Nakon toga radi autorski interdisciplinarni projekt: *Zmijska koža*. Kaže da će pokušati objediniti i klasiku i rock, i dramu i operu i razne kulture. Freeman misli da je budućnost kazališta u prožimanju raznih kultura i načina izražavanja. Nisam u to siguran, ali mislim da će njegovo promišljane opere i teatra odsutnosti, kao i vraćanje teatra glazbi i obratno, biti budućnost kazališta.

6. Cambridge je predivan. Prostori sveučilišta su do te mjere autentični da ih uopće ne griju. Ne samo učionice već i spavaonice. Englezi svoju škrtost i opravdavaju nekakvim čeličenjem studenata. Smrzavali smo se.

7. Kongres je završio obraćanjem **Petera Brooka**. Obratio nam se videom koji je poslao iz Pariza. Zbog štrajka nije mogao doći. Šteta. Ovako smo slušali jedno dosadno monotono predavanje, ispunjeno teoretiziranjem i dociranjem o tome kako je režija sastavljena od po dva "što" i "kako". Od jednog velikog (teoretskog) "što" i "kako" te jednog malog (praktičnog) "što" i "kako". Citiram: "Kazalište je mjesto susreta umjetnosti i umijeća. Dobar redatelj mora računati s novcem, umorom, dosadom, u istoj mjeri kao i s poezijom, duhom i zadovoljstvom. Dobri uvjeti rada su izuzetno važni, poštovanje, isplaćivanje su od suštinske važnosti. Najvažniji od svega su uvjeti koji pomažu da se razvije kakvoća posla, kakvoća umijeća i na taj način kakvoća zanimanja." Englezi su bili impresionirani. Ja sam pak bio ponosan da je među nama kontinentalcima prevladao konsenzus da je to nedvojbeno pametno, ali da nam to ništa ne znači. Kao da smo to već čuli.

8. Sva tri dana kongresa organizator nije organizirao niti jednu predstavu. Zapravo nam je nedostajala neka svečanost zadnje večeri. **Frank Walker**, Škot koji drži šank u studentskom pubu častio je jer je tvrdio da će ili Hrvatska ili Škotska tući Englesku na europskom prvenstvu. Nakon piva otišli smo gledati novog James Bonda. Pokušali smo nagovoriti i Kirsten Dehlholm, ali ona je rekla da nikada u životu nije gledala Bonda i da ni ne namjerava.

JESEN U MADRIDU

Darko Lukić

Velika imena, veliki teatri, makar i sasvim retro estetika i arhaično kazalište, dali su "težinu" festivalu. Jedino ostaje nejasno zašto je festival neke projekte najavio kao predgovor Trećem tisućljeću, birajući ih među poetikama osamdesetih

Veliki *Jesenski festival* u Madridu potrajao je tijekom čitavog listopada i studenog u više od desetak kazališnih i galerijskih prostora. Brojni kazališni, likovni, filmski i glazbeni programi, predavanja, simpoziji i razgovori prividno su sustavno okupljeni oko sedam festivalskih tema, i najavljeni unutar tih skupina, iako je teško izbjeći dojmu kako je imenovanje tematskih krugova nategnut pokušaj da se izboru projekata bez čvrste koncepcije naknadno dade "težina" osmišljenosti. Pa ipak valja priznati da treba i spretnosti i novaca i truda da se na jednom festivalu okupe tolika ugledna imena i tako glasoviti teatri, što svrstava madridski *Festival de Otoño* u red uglednijih europskih smotri institucionalne kulture. Festival je pod izravnom nadležnošću madridskog Gradskog poglavarstva, i po svojem je značenju unutar španjolske festivalske mreže središnji, državni i time neizbježno mainstreamski festival. Unatoč nedavnim lokalnim izborima na kojima je ljevica gotovo brutalno potučena, ovogodišnji festival još je uvijek vođen i osmišljavan u živahno ljevičarskom duhu, utoliko živahnijem ukoliko među španjolskim "lijevim" intelektualcima postoji glasna zabrinutost da bi desnica vrlo brzo mogla uvjerljivo preuzeti kormilo, a time i bitno promijeniti sliku festivala i ukupne kulturne politike. Lijevi intelektualci govore da bi to moglo "uništiti kulturu i internacionalizam", oni desni da bi to konačno trebalo značiti "povratak pravim vrijednostima i velikoj kulturi", no u svakom slučaju u ravnateljstvu festivala osjeća se zabrinutost da bi već slijedeći *Jesenski festival* mogao imati novo lice, i novu upravu. Možda su zato na ovogodišnjem Festivalu dosadašnji njegovi tvorci toliko uznastojali na deklarativnosti vlastitog svjetonazora.

Gotovo svi teatri i pozvani autori iz inozemstva bez izuzetka pripadaju krugu slavnih "šezdesetosmaških" revolucionarnih ideologa "novog" kazališta. Iako sad već vremešni, odavno visokoetablirani i skupi koliko i sami "crni" građanski umjetnici, svi oni još uvijek žive pod sjajem negdašnjih kazališnih revolucionarnosti i rušilačkih nasrtaja na okamenjeno buržoasko poimanje "baršunastog, grimiznog i zlatnog" kazališta, jednako koliko i u svojim ljevičarskim društvenim angažiranostima i svjetonazoru. Odin teatar i **Eugenio Barba**, s predstavom *Kosmos*, nastavlja uporno tragati po izvaneuropskim ritualima, koliko god nakon svih desetljeća od šokantnog sjaja takvih eksperimenata danas to furiozno jurišanje na dramaturške barikade izgledalo muzejski. Berliner Ensemble gostovao je s **Brechtovim** *Baalom*, što je sasvim u duhu njemačke kazališne šale kako su dramaturzi tog glasovitog kazališta već desetljećima u nepristanoj dilemi hoće li u novoj sezoni igrati najprije Brechta pa onda **Heinera Müllera**, ili pak drsko i odvažno promijeniti slijed igrajući najprije Müllera pa tek onda Brechta, kako bi osvježili repertoar u novoj sezoni. **Giorgio Strehler** u milanskom je Piccolo teatro di Milano postavio *Otok roblja* **Marivauxa** i vjerojatno najuzbudljivije autorski razbudio festival. **Wildeova** *Saloma* u režiji **Stevena Berkoffa** pokazala je koliko i kako i na Otoku domaću baštinu mogu dobro i spretno (iako je nejasno zašto) osuvremeniti i "društveno angažirati". Pored toliko tekstova samog Berkoffa, potezati pokojnog gospodina Oscara Wildea s njegovim bijelim ljerom na reveru po uličnim barikadama s ciljem revolucionarnog angažmana u najmanju ruku nije pretjerano u dosluhu s njegovim željama.




Mikhail Baryshnikov

U plesnom programu nije dopušten ni najmanji rizik. Carski ruski balet predvođen **Majom Pliseckajom**, uz soliste Boljšoj Teatra iz Moskve, **Mihail Barišnjikov**, **Maurice Bejart**, jednako kao i domaća klasična *Giselle* spadaju u muzejski odjel s nešto starijim, ali provjereno kvalitetnijim eksponatima od dramskog teatra sedamdesetih, i zasigurno priskrbljuju zavidan prihod festivalskoj blagajni, zadovoljavaju građanski krug publike, kritičarima oduzimaju prigodu za traženje nedostataka, a mlada madridsko-pariška koreografska zvijezda **Blanca Li**, iako sasvim iz "drugog filma" dovoljno je već festivalski provjerena u Europi (vidjeli smo je i na Eurokazu) da bi im se mogla pridružiti.
Velika imena, veliki teatri, makar i sasvim retro estetika i arhaično kazalište, dali su "težinu" festivalu. Jedino ostaje nejasno zašto je festival neke projekte najavio kao predgovor Trećem tisućljeću, birajući ih među poetikama osamdesetih, kad one (iako u usporedbi s prevladavajućom estetikom sedamdesetih izgledaju sablažnjivo nove) nisu uzele u obzir niti kazališnu realnost devedesetih.
Kad je u pitanju festivalsko predstavljanje domaće kazališne produkcije, Festival si je ipak dopustio više raznovrsnosti i rizika iako su uistinu oscilacije u kvaliteti prilično krupne, kao i u "težini" pojedinih trupa, redateljskih imena ili naslova. Koprodukcija Festivala, skupine Artibus i O. M. Teatra oko istraživanja Brechta, andaluzijski Teatar Zaranda, Teatro de la Cava, eksperimentalne i neformalne skupine, teško se mogu promatrati u istoj razini s ambicioznom koprodukcijom više kazališta u okviru produkcije *Festivala klasičnog kazališta* u Meridi koja je porodila **Euripidova** *Hipolita*. S druge pak strane *Frida K* **Glorie Montero** ili pak projekt **Jesusa Cracija** *Los Domingos*... utemeljen na književnosti **Viana, Bukowskog, Baudelairea** i drugih, otvaraju uvid u špansjolsko kazalište koje istražuje na dobroj književnosti, što osobito vrijedi za predstavu *Drugi* **Miguela de Unamuna** u režiji **Jaroslawa Bielskog** i izvedbi Compañia de teatro Nuevo. **Berkoffov** *Kvetch* trupe Zemljopisno kazalište prepričavanje je već naširoko eksploatiranog teksta tek toliko da bi se odgovorilo njegovu izazovu, a **Santiago Ramos** istražuje u **Davidu Mametu** potpuno u dosluhu s pomodnom i dramaturški teško objašnjivom svjetskom predodžbom da se Mameta jednostavno mora raditi, na čemu počne i nažalost uglavnom završi velika većina europskih posezanja za autorom toliko američkim da ga je izvan američke kulture gotovo jedva moguće dobro pročitati.
Niz koncerata i samo dvije, ali uistinu sjajne izložbe, ona originalnih skica i crteža scene i kostima Bertolda Brechta, i druga, naslovljena kao *Saloma, suvremeni mit* s najvećim imenima svjetske umjetnosti što su se okušala na temi plesačice i glavosječe Salome, nekoliko filmova među kojima je jedino veliko ime domaća zvijezda **Pedro Almodovar**, te razgovori i tribine, tijekom dva mjeseca pratilo je navedene kazališne festivalske događaje.
Sve ovo svrstano je pod nazivnike: "Krug Bertolda Brechta", "Krug Salome", "Preludij Trećem tisućljeću", "Krug Henryja Purcella", "Italija na Jesenskom festivalu" i "Bosna u Madridu".
Ovaj završni festivalski program, osmišljen u znak potpore žrtvama agresije u Bosni i Hercegovini, solidarnost s patnjama Sarajeva i nade u skori mir na prostorima Balkana, organizirao je u okviru *Jesenskog festivala* Međunarodni institut za mediteransko kazalište sa sjedištem u Madridu, čiji je predsjednik **Hose Monleon**, jedna od najuglednijih kazališnih osoba suvremene Europe.
Program je počeo 14. studenog otvaranjem izložbe sarajevskog umjetnika **Irfana Hoze**, dekana sarajevske Likovne akademije, čiji ciklus grafika i crteža posvećen stradanju kulturnih spomenika u Sarajevu predstavlja jedno od najpotresnijih umjetničkih svjedočenja o barbarstvu urbicida. U istom prostoru otvorena je i izložba crteža s ratnom tematikom djece izbjeglica iz Bosne i Hercegovine koja se trenutno školuju u Republici Hrvatskoj, u organizaciji Kulturno informativnog centra BiH u Zagrebu. Okrugli stol 16. studenog s temom "Rat i umjetnost u Sarajevu" kojega je vodio Antonio Romero, direktor humanitarne zaklade Azzagra okupio je veliki broj sugovornika, intelektualaca, novinara, političkih i kulturnih djelatnika. Okrugli stol o kazalištu u Bosni i Hercegovini održan 17. studenog vodio je Hose Monleon osobno, a zatim su glumci Kamernog teatra 55 iz Sarajeva **Vladimir Jokanović, Ratko Petković** i **Miljenko Vidović**, 17. i 18. studenog u dvorani uglednog alternativnog kazališta Četvrti zid u Madridu izveli predstavu *Vizija zvjezdanog trenutka* **Paula Hartza** u režiji Vladimira Jokanovića. Nastup je sarajevskih kazališnih umjetnika dobio golem medijski publicitet u festivalskom programu i svratio na se pozornost najuglednijih kazališnih osoba u Madridu, čime je završen ovogodišnji madridski *Jesenski festival* i vrlo uspješno nastavljen široki krug programa Međunarodnog instituta za mediteransko kazalište koji svoje odjele ima i u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini, a od ove godine blisko surađuje i s festivalom *Splitsko ljeto*.

Darko Lukić je dramski pisac i dramaturg u zagrebačkom Teatru &TD.

Aldo Milohnić

Neofašizam i Postfeminizam

Adut iz rukava slovenske desnice je, prema Močniku, kulturni establišment, osobito predstavnici "školske književnosti", koji igraju na dvostruku kartu svojevrsnog političkog šamanizma: u umjetnosti figuriraju kao političari, u politici kao umjetnici

Izdavačke kuće u Sloveniji bile bi izvrsna "studija primjera" (case study) za analitičare tržišnih nelogičnosti. Dvomilijunsko tržište uspijeva naime održavati na životu preko stotinu izdavača, od kojih su neki doduše tek "povremeni" ili recimo "heterogeni", jer im to nije i jedini oblik proizvodnje, ali začudnost i dalje tvrdoglavo ustrajava. Premda je vlast najvećim dijelom u rukama liberala, ipak je posvema jasno da režim nipošto ne ulaže samo na jednu jedinu boju, i to onu kojoj su gospodarski naivci skloni reći "samoregulacijski tržišni mehanizmi", već preko svojih resornih ministarstava ubrizgava državna sredstva u izdavačku reprodukciju. Tzv. "veliki izdavači" - ako tako nešto u Sloveniji uopće postoji - uglavnom pokupe šlag državnih subvencija, dok se "male ribe" dovijaju kako znaju i umiju. Tako je npr. osam manjih "akademskih" izdavača osnovalo svoje neformalno udruženje Index, koje predstavlja ne samo mogući način zajedničke promocije, što će reći preživljavanja u uvjetima tržišnog krkljanca, već i oblik nanovo probuđene solidarnosti. I kako to obično biva, upravo su ovi gospodarski patuljci, marginalci s rubova knjigotrškog kapitala, producenti najsvježijih i najuzbudljivijih ukoričenja.

U "deželi" je s produkcijom kazališno-kritičke literature ipak, ruku na srce, "hudič". Tiska se podosta neupotrebljivog impresionističkog "balasta", ukoričava se podosta popabirčenih kritika, što bi prije trebalo uvrstiti u kakvu rubriku "povijesno sjećanje" negoli u pregled ozbiljnijih teoretskih prinosa s područja kazališta i srodnih mu estetskih oblika. Da ne budemo nepravedni, spomenimo primjerice nedavni prijevod **Artaudovog** *Okrutnog kazališta* na slovenski, što imamo zahvaliti zbirki ljubljanskog Gradskog kazališta (Mestno gledališče). Ista zbirka upravo priprema prijevod **Pavisovog** *Kazališnog pojmovnika*, a u igri su još **Craig** te pomalo zastarjeli **Klotz** i njegova *Zatvorena i otvorena forma u drami*. Upravo se pojavila i studija o komediji **Denisa Poniža**, u izdanju znanstvenog i publicističkog centra (ZPS). Kazališni časopis Maska najavljuje do kraja godine zbornik recentne, slovenske i međunarodne, kazališne teorije.

Ovime naravno, nismo iscrpili popis zanimljivih kazališno-teorijskih izdanja. Za ovu prigodu ograničit ćemo se tek na dva izdanja, koja zapravo ne odlikuje "čistoća polja", ali nisu zato manje zanimljiva za trenutak i kontekst u kojem se pojavljuju. Riječ je o posebnom izdanju časopisa, kojega zbog njegova (pre)dugačkog imena (Časopis za kritiku znanosti, uobrazilju i novu antropologiju) u Sloveniji skraćeno pokrštavamo u ČKZ, te o najnovijoj knjizi **Rastka Močnika** *Extravagantia II: Koliko fašizma?*, u izdanju zbirke Studia humanitatis, jedne od najkvalitetnijih izdavačkih kuća što su ih iznjedrile živahno-alternativne osamdesete. Posebno izdanje ČKZ, trenutno najinteresantnijeg časopisa za društvena pitanja u Sloveniji, posvećeno je tzv. "ženskom stvaralaštvu". Publikacija je otisnuta u vrijeme održavanja festivala *Grad žena* (Mesto žensk), koji je ponudio neviđeno mnogo predstava, filmova, videa, knjiga, umjetnina, koncerata, kojih su autorice, a često i izvođačice, žene. U okviru festivala održan je i višednevni simpozij, koji je osobito uzburkao neke ovdašnje patrijarhalističi ustrojene mozgove. Ali o tome nešto kasnije, i u svezi s Močnikovom analizom fašistoidnih radikalizama.

"Ženski" ČKZ, na sreću, nije tek oaza u pustinji i njihov se prinos upisuje u već ukotvljenu tradiciju propitivanja "ženske tematike" unutar diskursa društvenih znanosti, umjetnosti i politike. Alternativna zvona subkulturnih i kontrakulturnih pokreta iz bučnih osamdesetih odzvanjaju i u

konzervativnim devedesetim. Visoka škola za socijalni rad neumorno ruje po uspavanim savjestima svojim publikacijama o nasilju nad ženama (npr. **Darja Zaviršek:** *Žene i duševno zdravlje*; zbornik *Spolno nasilje*), Zbirka *Krt* nudi široki spektar "ženskog pisma", od recimo fukoovske tematizacije izopćenja (**S. Duda, L.F. Pusch:** *Lude žene*), preko progona vještica (**G. Heinsohn, O. Steiger:** *Uništenje mudrih žena*), ženskog pogleda u antičko kazalište (**S. Slapšak**, ur.: *Žena u grčkoj drami*), izabranog štiva za neofreudovce (**N. Friday**: *Ženske seksualne fantazije*), do socioloških analiza položaja žene (**V. Jalušič:** *Dok se ne umiješaju žene*) itd. Ove je godine pokrenut i časopis za "ženske studije i feminističku teoriju" Delta, a kazališni časopis Maska upravo priprema tematski broj posvećen "ženskom kazalištu". I sam časopis ČKZ u ranijim se izdanjima pozabavio "ženskim pitanjem", u redovnim izdanjima kao i u posebnom zborniku *Od ženskih studija ka feminističkoj teoriji*. Nakraju, spomenimo i to da Vladin ured za žensku politiku, koji je inače kao institucija "čuvao leđa" Uršuli Cetinski i njenim suradnicama/suradnicima, organizatoricama/organizatorima festivala *Grad žena*, redovito tiska publikacije o položaju žena u Sloveniji, pa i poneki zbornik ženske književnosti.

Uglavnom, tematski broj časopisa ČKZ pojavio se u trenutku kada je teren već bio dobrano pripremljen. "Za tako eklektički izbor odlučili smo se u skladu s idejom, da "ženska" umjetnost nije nešto uniformno već je, naprotiv, raznolika i diversificirana", piše u svom uvodniku urednica temata Melita Gabrič. Temat je strukturiran po područjima: literatura, film, kazalište itd. Dio koji nas ovdje najviše zanima je onaj posvećen teatru. Da ovdje imamo posla s "postfeminizmom" jasno nam je već na početku - kazališnu sekciju otvara naime autor, a ne autorica, od čega se vjerojatno radikalnijim feministicama diže kosa na glavi. **Rustom Bharucha**, kazališni teoretičar iz Indije, u svom eseju *Drugi nekog drugog - dezorijentacije u kulturnoj politici našeg vremena*, raspravlja o problemu multikulturalizma i interkulturalizma na način poštivanja razlika, pa tako i onih spolnih. **Sue-Ellen Case** slovi kao autoritet na području feminističkog i ženskog kazališta, a njezini su tekstovi čitki i britki. ČKZ je ponudio njen esej *Postpolitički feminizam na sceni?*, u kojem autorica analizira ženski kolektivizam i akcionizam u SAD, koji je bio snažan u 70-im, ali se ugušio u Reaganovoj Americi 80-ih. "Kritiku sve globalnijih problema kapitalizma i nacionalizma zamijenila je težnja za djelovanjem unutar njih. Dolaskom 90-ih, veze između politike spolne ravnopravnosti i kolektivističke misli odnosno predkapitalističke kritike 70-ih, bile su potpuno uništene", kaže Sue-Ellen Case. Od grupnih eksperimenata iz 70-ih ostao je tek postmodernistički performans, udobno uljuljkan u neoindividualizam i konformistički fetišizam. Josette Feral raspravlja o ulozi žene u suvremenoj teoriji glume na primjeru **Pol Pelletier**, kazališne umjetnice iz Kanade, dok **Svetlana Slapšak** u svom tekstu *Kineska Medeja ili pastirke lice kolonijalizma* razmišlja o nekim suvremenim čitanjima antičke drame.

Festival *Grad žena* i sve njegove popratne događaje, a dio tih je i posebno izdanje časopisa ČKZ, napali su i ljevičari i desničari. Kao zanimljivost, recimo i to da su najžešće u svojim kritikama "ženskog festivala" bile upravo - žene. I dok su kritike, koje su stigle iz "lijevih" krugova imale barem šarm duhovitog moralizma, "desničarke" su razvile zastave prostaško-populističkog diskursa i krenule u fašistoidno medijsko mitingašenje. I to je jedan od razloga zašto treba pročitati novu Močnikovu knjigu *Koliko fašizma?*. Raspoloživi prostor i tematski okvir ovog priloga ne dopuštaju nam detaljniju analizu Močnikove knjige. Vrlo pojednostavljeno rečeno, Močnik uspoređuje politiku i magiju i zaključuje da je riječ o sustavima koji djeluju na način obrnute proporcije. Za djelotvornost šamanove magične prakse, nije presudna pacijentova nevjerica prema nivou pojedinačne prakse, već njegova (pacijentova) vjera u magiju kao takvu, što možemo nazvati "ograničenim skepticizmom". U politici pak srećemo obrnuti obrazac, kojega Močnik naziva "ograničenim vjerovanjem": općenito rečeno, ljudi ne vjeruju u politiku (smatraju je prevarom, manipulacijom itd.), ali zato vjeruju nekom određenom političaru. Kako pak umjetnost možemo okrstiti "magijom suvremenosti", isti obrazac "ograničenog skepticizma" susrećemo i u npr. umjetničkoj kritici: uvjet za kritiku pojedinog umjetnika odnosno njegove umjetnine jest vjera u umjetnost "uopće". To je, grubo shematizirana i pojednostavljena, hipoteza iz koje izrasta Močnikova analiza trenutnih političkih i kulturnih silnica, koje predstavljaju neprestanu i potencijalnu opasnost fašizacije slovenske politike "postkomunističkog" razdoblja. Adut iz rukava slovenske desnice je, prema Močniku, kulturni establišment, osobito predstavnici "školske književnosti", koji igraju na dvostruku kartu svojevrsnog političkog šamanizma: u umjetnosti figuriraju kao političari, u politici kao umjetnici.

Kako se po nekoj posvema iščašenoj logici antifašizam spontano povezuje s komunizmom, Močnikovi kritičari iz kruga mlađih slovenskih literata pokušali su mu parirati "grebanjem po površini" i zajedljivim komentarima o "terminološkoj nedosljednosti". Najoštrija kritika knjige *Koliko fašizma?* ispisana je na stranicama upravo onog časopisa koji je prostački napao festival *Grad žena*, zamjerajući mu internacionalizam i narušavanje svetog patrijarhalističkog mira. Divljački nasrtaj, koji zaslužuje da bude okarakteriziran kao "fašistoidan" i kao vjetar u jedra potencijalne fašizacije, ne samo neke umjetničke sfere, već i društva kao cjeline. "Fašizam treba zaustaviti ispred parlamenta", tvrdi Močnik, "jer i on svoje pohode snuje izvan parlamenta. Pa i tu, u prostoru 'javnosti', stvar je kako se čini izuzetno teška. Ako naime javno ozračje nije takvo da automatski 'detektira' fašizoidne izjave, da ih kao pojedinačne odbacuje i kao općenite prepoznaje, već i nagomilavanjem svojih parada fašizam može diktirati javno ozračje". U tome je možda i najveći propust najnovijeg ženskog pokreta u Sloveniji, koji se zgusnuo upravo tijekom festivalskih dana, koji je oplemenio prostor javne debate respektabilnom umjetničkom i intelektualnom produkcijom, ali koji isto tako nije dovoljno odlučno odgovorio na desničarske pokušaje trovanja tog teškom mukom uspostavljenog prostora javnog dijaloga.

Aldo Milohnić je kazališni teoretičar i član uredništva slovenskog kazališnog magazina Maska

The neofascism and the postfeminism

Aldo Milohnić is writing about the two new books, recently published in Slovenia, which raised a considerable argument and strong reactions. The first one is actually a special issue of the Revue for the Critic of Science, dedicated to the "female creativity", wich was published as a part of *The City of Women* estival, held in Ljubljana. The whole project was strongly critisized from both the left and the right wing, because of it's "internationalism" and "the shake-up of the patriarchal peace". The second book is *How much of the fascism?*, written by the famous Slovenian theoretician, Rastko Močnik, who is comparing politics with magic, treating the art as "a magic of the contemporaneity". Močnik describes the Slovenian cultural situation as a kind of "political shamanism" inside wich the representatives of the cultural establishment act as the artists within the politics and the politicians within the art.

Kopenhagen

je dvanaesti grad po redu koji nosi naslov Kulturne prijestolnice Europe i to za 1996. godinu. Program koji čini sedamdesetak sitno tiskanih stranica izuzetno je bogat, a što se tiče kazališta, skrojeno je nekoliko različitih programa. U prvom programu, Europsko kazalište, na prvom mjestu je **Jan Fabre** s predstavom



Universal Copyrights (o kojoj se priča da će posjetiti i Zagreb u sklopu Eurokaza). Riječ je o Fabreovoj vlastitoj drami inspiriranoj sveprisutnom fascinacijom katastrofičnošću, Monty Pythonom, glazbom The Beatlesa sa White Album-a i **Charlesom Mansonom**. U istom programu nastupit će i švedsko/rusko/belgijsko/francuska skupina **Remote Control**, kazalište eklektičnog (ipak mainstream) stila koje se često bavi temama otuđenja, stila i medija. Za ovu priliku pozvana je predstava nove europske zvijezde, rumunjskog redatelja **Silvia Purcaretea**, *Oluja* u produkciji **The Notingham Playhouse**. **Needcompany** će u Kopenhagenu premijerno izvesti svoju produkciju *Macbetha*, a nastupit će i nama sa Eurokaza poznate danske skupine **Cantabile 2** i **Von Heiduck**.
Poseban podprogram ove cjeline bit će festival multikulturalnog teatra "re:MAP". Tu su nanizana imena poput **Kazališta manjina iz Skopja**, **Theater an der Ruhr**, **Roma Theater Pralipe** i **Riksteatern**. U ovom programu je i hrvatski redatelj **Branko Brezovec** koji će gostovati s predstavom *Bakhe* nastalom prema novom tekstu **Gorana Stefanovskog**. Predstavu koproduciraju Ohridsko ljeto, švedski Intercult, njemačka Prisma i Kopenhagen 96.
Drugi program nosi naziv Kazališni događaji i počinje simpozijem, festivalom i seminarom ISTA (International School of Theatre Anthropology) pod vodstvom **Eugenia Barbe**. Pozvane su sljedeće skupine: **I Made Djimat** (ples Balija), **Kanichi Hanayagi**, **Buyo Kabuki**, **Natsu Nakajima** (buto i kabuki iz Japana), **Augusto Omulu** (Orixa ples iz Brazila), **Panigrahi** (Odissi ples iz Indije), **Odin**

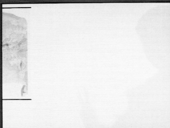

Remote Control

Theatre (Danska) te slavni **Jerzy Grotowski** i **Dario Fo**. Na simpoziju pod naslovom "Kazalište multikulturalnom društvu" sudjelovat će, među ostalima, **Mario Vargas Llosa**, **Daniel Cohn Bendit** i **Werner Herzog**.
Program Kazališni događaji nastavlja se malim festivalom kazališta lutaka i maski, a krug zatvara festival *Commedia dell'arte*. Zvijezda festivala bit će **Giorgio Strehler** sa svojim **Piccolo Teatro** iz Milana, a nastupit će i **Dario Fo**, **Franca Rame** i **Marco Martinelli**. Međunarodna ljetna scena treći je i možda najzanimljiviji program u Kopenhagenu ove godine. Program počinje u travnju, i traje do kraja kolovoza. Otvara ga kanadska atrakcija **LaLaLa Human Steps**, plesna skupina koju odlikuje energična izvedba i akrobatski plesni stil. Njihova posljednja predstava *2* nastala je prema glazbi **Gavina Bryarsa**, **Iggya Popa** i **Davida Byrnea**. Nakon njih dolazi iz Rusije *Orestija* austri-

info

Jadranko Runjić *Posljednji pogled na Delft*

Prije otprilike godinu dana (4. svibnja 1995, točno u 19h), otvorena je u MGC Gradec izložba *Posljednji pogled na Delft* gotovo nepoznatog splitskog slikara Jadranka Runjića. Četrdeset izloženih ulja na platnu, nastalih u razdoblju od 1988-1996, formalno su mrtve prirode, inspirirane čuvenom Vermeerovom vedutom grada Delfta. Međutim, iza ove jednostavne formulacije krije se složeni, duboko promišljeni i, što je danas uistinu rijetkost, dosljedno provedeni likovni program, nesvodiv samo na citatnost kao notorni postmodernistički kod. Naprotiv, Jadranko Runjić otkriva nam se kao zreli majstor sigurne ruke i profinjene misli koji, strpljivo gradeći svoj likovni kanon, uspijeva prožeti estetičko i etičko ne upadajući pritom u zamku otvorenog angažmana.


Jadranko Runjić: *Autoportret, (98,5 x 117,5 cm)*

Izložba je prošla prilično nezapaženo u medijima (što zbog receptivnog napora kojeg


Jan Fabre

jskog redatelja **Petera Steina** u izvedbi **Akademskog teatra Ruske armije.** U ovom programu američki minimalist **Philip Glass** ima posebno mjesto. Prvo će biti upriličena posebna projekcija filmova "Koyaanisqatsi" i "Powaqqatsi" uz živu izvedbu Glassove originalne glazbe, a potom će se premijerno izvesti njegov plesno-operni spektakl *Les Enfants Terribles* u koreografiji **Susan Marshall.** Istovremeno u Kopenhagenu će gostovati opera *Song of the Lark* američke kompozitorice i koreografkinje **Meredith Monk.** Na popisu su još tri velike kazališne legende: **Pina Bausch** i **Tanztheater Wuppertal**, **Ariane Mnouchkine** i **Théâtre du Soleil** te **Tadashi Suzuki** i **Company of Toga.** Pina Bausch predstavit će se s dvije produkcije iz stalnog repertoara, Ariane Mnouchkine predstavom *Le Tartuffe* u kojoj je Molièreov predložak smješten u svijet islamskog fundamentalizma, dok Suzuki igra Euripidovog *Dionisa*. Ljetnu scenu zatvorit će još jedan Kanađanin, **Robert Lepage** sa svojom skupinom **Ex Machina** i to finalnom varijantom osmosatne predstave *The Seven Streams of the River Ota* koju radi posljednje tri godine. Predstava govori o vremenu od kraja drugog svjetskog rata do danas.*Dancin' City* ime je redovitog plesnog festivala u Kopenhagenu koji će se održati i ove godine. Na programu su dvije predstave koreografkinje **Anne Terese De Keersmaeker** i skupine **Rosas**: obnovljeni hit iz 80-tih *Rosas Danst Rosas* i novi spektakl s 13 plesača, tri operna pjevača i velikim orkestrom, *Mozart/Concert Arias - un moto di gioia*. Također iz Belgije, dolazi **Alain Plateil**, koreograf u trupi **Les Ballets C. de la B.** Oni će predstaviti produkciju *La Tristezza Complice* koja uključuje devet harmonikaša i udaraljkaše. **Bill T. Jones/Arnie Zane Dance Company** iz Amerike nedavno je zauzela naslovne stranice američkih novina provokativnom predstavom o AIDS-u koju će odigrati tri dana prije nastupa **Merce Cunningham Dance Company.**
Na koncu spomenimo da poseban program dobiva i afrička kultura. Gotovo sva slavna imena današnje afričke kazališne i glazbene scene stići će u Kopenhagen. Spomenimo samo neke: **Angelique Kidjo**, **Manu Dibango**, **Baaba Maal**, **Plesni ansambl iz Gane**, **The Caribbean Dance Company**, **The Handspan Theatre** itd.

Edinburgh

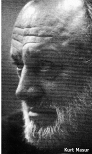
Međunarodni festival u Edinburghu najavio je ovogodišnji preliminarni program za svoju jubilarnu 50. obljetnicu. U 1996. "Festival nastavlja ostvarivati viziju svojih poslijeratnih osnivača: da se u jednom od najljepših europskih gradova umjetnici i posjetitelji svih nacionalnosti mogu okupiti u svečanosti najbolje glazbe, kazališta, opere i plesa cijelog svijeta."
Program 50. festivala gleda u budućnost dovodeći "najuzbudljivije i najinovativnije" umjetnike 1996. godine, kao što je prvi festival učinio sa umjetnicima 1947.
Skupine koje će posjetiti **Edinburgh** uključuju **Houston Grand Opera**, **Martha Graham Dance Company**, **Theatre Royal de la Monnaie** iz Bruxellesa i **San Francisco Ballet**. Među orkestrima koji će nastupiti jesu **New York Philharmonic**, **Ruski nacionalni orkestar**, **Filharmonija iz Osla**, **Clevland Orchestra**, **Orchestra of the 18th Century** i **The Hannover Band**. Program ponosno ističe

iziskuje, što zbog činjenice da je Zagreb početkom svibnja 1995. proživljavao svoje posljedne ratne dane), stoga smo osjetili potrebu da to pokušamo ispraviti, a fizičke i metafizičke veze između bombardiranja grada i likovne priče o njegovom iščeznuću pokušajte domisliti sami.

Dakle, "Posljednji pogled na Delft" na ovaj ili onaj način, sadrži: *208 kistova, 23 zemljopisne karte od kojih je jedna zgužvana, dvije jako masne i dvije vrlo oštećene, vlastitu normativnu poetiku, 12 čaša, 36 boca, mrtve prirode koje likovno funkcioniraju kao pejzaži, pet praznih okvira, stolić, jednu sliku koja se strogo pridržava koncepta, drugu sliku koja se manje strogo pridržava istog koncepta pa je zbog toga ljepša, 5 odraza štafelaja u zrcalu, crkveni toranj, keramičke šalice, nekoliko bilježnica, jedan paket s oznakom "lomljivo", grad Delft sredinom 17.stoljeća, dvije žene u nizozemskoj narodnoj nošnji na pješčanom sprudu, bijelu šalicu nevinosti, dugogodišnje prijateljstvo s Janom Vermeerom i Antonijem Tapiesom, sliku mjeseca koja proizvodi mjesečinu, limenke koje lebde u zraku, Magritteovu lulu,*


Jadranko Runjić: ***Pogled na Delft*** *(98,5 x 117,5 cm)*

Vermeer Van Delft: ***Pogled na Delft*** *(98,5 x 117,5 cm)*



Kurt Masur

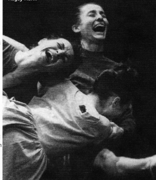
i produkcije **Roberta Wilsona**, **Roberta Lepagea** i **Petera Steina** te nastupe nekih od najpoznatijih svjetskih dirigenata: **Fransa Bruggena**, **Christopha von Dohnanyia**, **Marissa Jansonsa**, **Sir Charlesa Mackerrasa**, **Kurta Masura**, **Donalda Runniclesa** i **Kurta Sanderlinga**. Pored ovog Festivala paralelno se održavaju i 50. *Fringe festival* i *Filmski festival*.

Cankarjev dom

Kako u Zagrebu više ne postoji niti jedno kazalište koje sustavno, izvan festivalskog programa, predstavlja stranu kazališnu produkciju (kako je to nekada činio Zekaem), predlažemo vam da se svako toliko uputite u Ljubljanu u **Cankarjev dom**. Evo kako izgleda njihov ovogodišnji kazališni program:

Marko Peljhan, mladi slovenski redatelj, već tri godine radi na projektu/situaciji *Ladomir-faktura* u okviru *Projekta Atol*. Cijeli projekt razvija se i prezentira kroz tzv. površine, a ove godine, u travnju, predstavit će "četvrtu površinu", površinu dodira koja otvara polje istraživanja i komunikacije i koja "prelazi granice predodređenosti i zalazi u otvoreno područje slučaja. Površina dodira će za djelatnog promatrača pokušati stvoriti uvjete u kojima će preko tehnoloških nadomjestaka imati mogućnost suočiti se sa oblicima, sadržinama i iskustvom makronivoa Ladomira i njegove zrcalne, lokalne pojave." Premijera je planirana za 20. travnja.

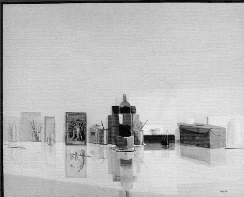
Od 19. do 21. svibnja u CD-u možete vidjeti slavni Piccolo Teatro di Milano koji će predstaviti *Otok robova* **Pierrea Marivauxa** u režiji još slavnijeg **Giorgia Strehlera**.



Maguy Marin

Za ovu godinu u CD-u planira se drugi *Festival suvremenih scenskih umjetnosti* **Exodos**. Održat će se od 25. svibnja do 7. lipnja, a na programu su, među ostalima, **Eimuntas Nekrošius**, **Saburo Teshigawara** i **Skupina Maguy Marin**. Maguy Marin je danas već pojam suvremenog francuskog plesa. Školu je završila kod Bejarta, a radi kao nezavisna koreografkinja unatoč brojnim ponudama iz baletnih kuća. U Ljubljani će predstaviti dvije produkcije: *May B* inspirirana **Samuelom Beckettom** visoko je konstruirana i nasilna predstava. Već je doživjela preko 350 izvedbi. *Waterzooi* je predstava za 13 plesača koji kroz predstavu postaju i glumci i glazbenici.

Magritteov rukopis, Adama i Evu, kuće od cigle, skepsu, portret gđe Alice Runjić slikan rukom njenog supruga, radnu kutu obješenu na štafelaj, mnoštvo zrcala, idealnu projekciju grada punu čežnje, praznu bocu kisele vode, atelier, slikarsku sudbinu Emanuela Vidovića, 5 tepiha, 4 velika hamer papira, geopolitičku situaciju na jugoistoku Europe krajem 20. stoljeća i odnos velikih sila prema toj situaciji, problem ornamenta u umjetnosti, Malevičevo mišljenje o slikarstvu obješeno na Leonardovu opasku o mrlji na zidu, istu Leonardovu opasku primijenjenu na crnu i bijelu tkaninu, spoznaju o kružnom kretanju povijesti, 40 potpisa J. Runjića, nesavršenost izvedbe kao kategoriju ljudskosti, uspomenu na Duška Mišurca, 8 ravnala, 34 staklenke, tugu za pokojnom majkom, sliku koja vuče na Ucella;



Jadranko Runjić: ***Judita*** *(81 x 101,5 cm)*

MAPAZ

Hrvatski institut za pokret i ples pripremio je program MAPAZ-a za 1996. godinu. Iako su projekti uglavnom dogovoreni, program je podložan promjeni.

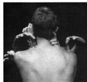
Među prvim i najopsežnijim projektima u ovoj godini je studija *Project Management* koja će se raditi u prvoj polovici travnja u suradnji sa Utrecht School for Art and Media Management. Studija (radionica) će biti provedena u prvom dijelu na konkretnim projektima, *Stereo* i *Teatar Exit*, a bavit će se aktualnom problematikom nezavisnih produkcija. Drugi dio slijedi također u travnju u obliku obučavanja u menadžmentu projekta i scene (prostora u kojem se igra), a treći u svibnju bavi se menadžmentom turneja.

Paralelno sa ovom radionicom održava se u učilištu Zekaema radionica nizozemskog pedagoga i mimičara **Wilfreda van der Pepela.** Radionica pod nazivom *Transvezal* završit će predstavom, što je plan i za većinu ovogodišnjih MAPAZ-ovih projekata.

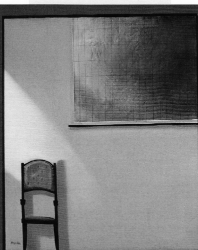
Od 29. travnja do 19. svibnja trebala bi se održati specijalizirana radionica za upotrebu svjetla i videa u kazalištu, a nizozemska koreografkinja **Karina Holla** od 27. svibnja do 5. lipnja održala bi seminar na temu pripreme i snimanja video-dance filma.

Griftheatar iz Nizozemske gostovat će u Zagrebu s još jednom svojom produkcijom kazališta specifične lokacije, *Red Table*, a od 10. do 28. srpnja traje MAPAZ-ova ljetna akademija s dva seminara: "Tijelo i njegove maske" **Yvesa Marca** te "Biomehanika" **Genadija Bogdanova**. Za jesen planiraju se radionice plesnih kompozicija.

Teatar Exit



Godinu 1995. **Teatar Exit** završio je premijerom predstave *Imago* u režiji **Nataše Lušetić** čime je otvorena nova scena Mamut. Voditelj produkcije Exita, **Matko Raguž**, trenutačno radi na komadu *Izbacivači* **Johna Godbera** koji bi trebao potvrditi uspjeh njihove prve predstave *Dekadencija*. U predstavi će igrati **Sreten Mokrović, Rene Bitorajac, Tarik Filipović** te **Mario Mirković** u alternaciji sa **Srđanom Soricem.** Priča se da nakon *Izbacivača* Raguž priprema jednog Dostojevskog, a i Nataša bi trebala izaći s novom predstavom.



Jadranko Runjić:
Stolica za pregovore
(65 x 54 cm)

čašu napunjenu vodom što je nekoć tekla rijekom Jadro, postavljenu ispred slikarskog iskustva L. Fontane; odnos reda i kaosa, trenutak u kojem opus Jadranka Runjića postaje dijelom povijesti umjetnosti, narančastu kutijicu, kartonsku vrećicu nepoznata sadržaja, ironijski odnos prema svakodnevici, 20 postotni izrez Vermeerovog "Pogleda na Delft", 20 postotni izrez Runjićevog "Pogleda na Delft", zid koji simbolizira povijest umjetnosti, zajedničku prirodu sjene, zemljopisne karte, zrcala i slikarstva, privid sastavljen od privida, zgužvani tepih, simbolični prikaz destrukcije građanskog mira, komentar pun razumijevanja za nostalgiju Jamesa Ivorya, svjetonazor J. Runjića, crveni i žuti štap, mišljenje Ivana Pavla II. o žudnji za materijalnim bogatstvom, priču o razdoblju velikih geografskih otkrića i njegovim posljedicama, plašt haljinu Djevice Marije, nekoliko alegorijskih prikaza Sedlmayerove teze o gubitku središta, prijeteće koplje s perom, strah od rata, stolac s izrezbarenim lavljim glavama tapeciran plavim baršunom, nezadovoljstvo politikom državnog vrha, bocu ožujskog piva, tri naličja slike, 32 knjige, jedna te ista vrata, granice slikarstva kao medija, prelijepi grad koji je spasila jedna djevojka, oštru

HUNPIKD

Posljednjih nekoliko sezona najviše pažnje kazališne kritike i gledalaca privlače predstave pripremljene u iznajmljenim prostorima raznih kulturnih institucija, igrane u iznajmljenim dvoranama gradskih kazališta, s glumcima uglavnom iz "stalnog radnog odnosa", a izvode ih nezavisne produkcije ili kazališne družine. Navedena količina nelogičnosti jedan je od osnovnih razloga osnivanja Hrvatske udruge nezavisnih producenata i kazališnih družina (skraćeno HUNPIKD) koja je osnovana 30. lipnja 1995. u zagrebačkom KIC-u.

Gledano s pravne strane u nezavisne produkcije i kazališne družine ubrajaju se sve one čiji osnivač ili vlasnik nije država ili nema udjela u vlasništvu. Takve se, opet, razlikuju po načelu osnivanja i organizaciji rada. Prvi je tip produkcije s vrlo dugom tradicijom u hrvatskom glumištu kazališna družina osnovana od snažne umjetničke ličnosti koja obično u dužem vremenskom razdoblju realizira estetski određen tip kazališta. Drugi tip počeo se pojavljivati posljednjih sezona. Nazivaju se jednostavno nezavisne produkcije. Nosioci ovoga tipa produkcije su kazališni producenti koji umjetnički i financijski odgovaraju za produkciju. Za razliku od družina, nezavisne produkcije okupljaju se oko projekta predstave koji traje dok postoji interes gledateljstva za tim naslovom.

Nezavisni kazališni projekti nastaju najčešće na dramskom predlošku koji svojom aktualnošću, nerijetko i provokativnošću, pretpostavljaju velik broj izvedbi.

Treći oblik nezavisnih produkcija, koji može ujedinjavati navedena dva načela, su takozvane male produkcije, gdje se glumac-izvođač pojavljuje kao autor svih segmenata predstave; pisac, redatelj, scenograf, kostimograf.

Principi i načini organizacije identični su i za druge vrste izvedbenih produkcija poput plesnog kazališta, komercijalnih kazališta i sl. čiji su predstavnici također članovi udruge.

Na osnivačkoj skupštini HUNPIKD-a sudjelovalo je trideset i četiri predstavnika kazališnih i plesnih družina te nezavisnih producenata, vlasnika poduzeća koja se bave kazališnom produkcijom i organizacijom gostovanja. Skupštini su prisustvovali osnivači iz Čakovca, Osijeka, Vinkovaca, Varaždina, Virovitice, Umaga, Pule, Dubrovnika i Zagreba. Osnovni ciljevi udruge su, pored promicanja tih vrsta produkcija, stvaranje boljih uvjeta rada i unapređivanje organizacijskih i proizvodnih oblika.

HUNPIKD za ovu sezonu planira:

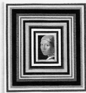
- inicirati dopunu kazališnog zakona koja regulira status privatnih nezavisnih produkcija i kazališnih družina,
- izraditi prijedlog jedinstvenog kriterija financiranja nezavisnih produkcija za cijelu državu,
- organizirati zajednički informativni sustav s ciljem protoka informacija o aktivnostima članova udruge,
- pokrenuti izdavanje mjesečnika o novim produkcijama i izvedbama predstava članova udruge,
- sačiniti adresar s tehničkim i drugim podacima članova,
- predložiti korekcije u zakonu o porezima:
  - porez na autorske honorare
  - porez na sponzorstvo
- u dogovoru s gradskim vlastima pronaći prostor za rad i produkciju članova HUNPIKD-a u Zagrebu i Osijeku.

Projekte će koordinirati i realizirati izabrano vodstvo HUNPIKD-a: predsjednik **Darko Putak**, potpredsjednici **Relja Bašić** i **Matko Raguž**, te članovi Izvršnog odbora: **Mare Sesardić** (Zagreb), **Romano Bogdan** (Čakovec), **René Medvešek** (Zagreb), **Vladimir Stojsavljević** (Zagreb), **Himzo Nuhanović** (Vinkovci).

HUNPIKD

HUNPIKD is The Croatian Association of Independent Producers and Theatre Companies. The association was founded in 1995, and it's projects for the 1996 are:
- creating the annex to The Theatre Bill, wich will regulate the status of private and independent productions and theatre companies
- the proposal for the state level common criteria of financing - the organising of the information link system
- the publishing of the monthly informative revue
- the publishing of the address book containing informations about the producers, distributers, artists and available work places
- the finding of the new working places in Zagreb and Osijek

crvenu tvrdnju da je bujica naše civilizacije potekla iz antičke Grčke, 18 limenki, sućut prema žrtvama, mjesečinu, jednu mramornu glavu s dvije rupe, prirodne fenomene, veliku vještinu, laneno platno, laneno ulje, uljene boje, strah od nepoznatog, fotografiju Mjeseca, naslikani crtež Sunčevih pjega, usamljenu kocku, kip Uranije u pozi srednjoškolske učiteljice, pismo, lutnju, terpentin, natpis "Vraćam se odmah", 3 sjene Jadranka Runjića, poneku dlačicu iz kista, poneku dlačicu autora, geometrijsku apstrakciju, višebojni okvir tumačenja, sparušenu granicu, visoku temperaturu zraka i nemoguće životne uvjete u većem dijelu afričkog



kontinenta, nisku temperaturu zraka i jednako nemoguće životne uvjete na Grendlandu, bijele plahte; duge noćne razgovore s rođakom sklonim sanjarenju i snu, nekoliko djevojaka s bisernom naušnicom, tjeskobu, komodu sa skrivenim iskrzanim križem, krizmarij, 2 sjene štafelaja, sve bivše i buduće promatrače "Posljednjeg pogleda na Delft", nekoliko lirskih predaha, ono što je nedokučivo, još mnogo toga...

Jadranko Runjić:
Mauritshuis, Den Haag
(92x73 cm)

Mreža
Network

internet

festivali

adrese

kontakti

Ritsaert ten Cate
Amsterdam,
28. X. 1995.

Govor za IETM

Tražili su od mene da govorim o pitanju uspostavljanja mreže (networking). Ispunjavajući taj zahtjev, održat ću vam govor koji sam naslovio Krupni planovi za šaljivo rasterećenje, premda ništa od toga ne izaziva smijeh.
Uz taj govor vidjet ćete i video zapis dvojice švicarskih umjetnika, **Fischlija** i **Weissa**, njihovog komada *Der Lauf der Dinge*, što bi se prevelo kao "kako stvari teku, kako stvari kreću svojim tijekom". Snimanje ovog zapisa zahtijevalo je niz krajnje specifičnih odluka i golemu količinu preciznog planiranja.

I evo prvog prizora:
U utorak, 24. listopada, International Herald Tribune donio je na svojoj drugoj stranici priču o dva oca. Jedan je od njih Židov, drugi je Palestinac. Njihove zajedničke karakteristike uključuju i činjenicu da su jedan i drugi duboko pobožni ljudi. Osim toga, obojica su izgubili sinove u strašnom ratu koji bijesni u tom dijelu svijeta i koji jednako pogađa oba naroda. Godinu dana nakon pogibije svojih sinova, ova su se dva oca zajednički obratila izraelskoj i palestinskoj mladeži.
Njihovi su sinovi poginuli zato što je Palestinac kidnapirao Izraelca. Izraelski komandosi organizirali su oslobodilačku akciju tijekom koje su ubijena oba mladića.
Jedan lokalni tjednik utrošio je mjesece napora da dogovori susret dvojice očeva. Kad su se napokon susreli, obojica su se zaprepastila otkrivši koliko im je toga zajedničko i odlučili su zajednički djelovati.
Kako bi se mogao obratiti židovskoj mladeži, otac poginulog Palestinca stavio je kippah religioznog cionista; otac židovskog mladića obukao je takiyah muslimanskog šeika. I rekli su okupljenim ljudima: "Nemamo drugog izbora, no da živimo zajedno. Mi živimo u ovoj zemlji, obojica smo patili, obojica smo platili cijenu životima svojih sinova. Stvari se moraju promijeniti."

Drugi prizor, relativno nevažan u usporedbi s prvim:
Toneel Teatraal, nizozemski časopis za kazalište i izvedbene umjetnosti, i njegov belgijski blizanac Etc, objavili su zajednički broj povodom održavanja kazališnog festivala, godišnje manifestacije u Nizozemskoj i Belgiji, koja poziva najbolje predstave holandskog i flamanskog kazališta tijekom protekle sezone, a ustanovljena je po uzoru na godišnju manifestaciju *Theater Treffen* u Berlinu. Između brojnih članaka vrijednih pažnje, u tom je zajedničkom broju Toneel Teatraala i Etca objavljen i agresivni zahtjev holandskog kazališnog redatelja **Jana Ritseme.**

Ritsema je napisao kako se mi, kazališni djelatnici, moramo prestati ponašati kao da se stvari koje se događaju oko nas zbivaju bez ikakvog našeg učešća ili odgovornosti. Napisao je kako mi, također, stvaramo vlastiti okoliš, te kako u vezi s tim moramo nešto poduzeti.
Dva mjeseca kasnije slučajno sam sreo Ritsemu i ispričao sam mu se što mu nisam ranije pisao, kako bih mu se zahvalio za ono što je napisao u svom članku. On mi se sardonički nasmiješio i rekao: "Čudno. Vi ste prvi Nizozemac koji je uopće spomenuo taj moj članak. Učinili su to neki Belgijanci, ali nitko iz Nizozemske, do sada."

Drugi kadar prvog prizora:
Nakon što su govorili Palestinac i Židov, jedan mladi Izraelac upitao je Palestinca kako to da nije primijetio promjenu u svom sinu. Otac mu je odgovorio: "Teško je to. Nisam znao što se zbiva u duši mog sina." Taj je izraelski mladić kasnije rekao: "Želio sam mu povjerovati, ali ne mogu. Žao mi je, ali ako mu je stvarno stalo do mira, onda mu je dužnost da nešto poduzme."

Jedan je Palestinac upitao židovskog oca kako to da Židovi koji ubiju Arape olako prolaze na sudu, dok Arapi koji bace makar i jedan kamen moraju odsjediti u zatvoru nekoliko godina. Izraelac mu je ovako odgovorio: "Vi ste mladi i tražite pravdu. Ja više ne tražim pravdu. Nema pravednih vlada; postoji samo najbolje što ljudi mogu učiniti. Bolje je za čovjeka da traži pravdu u svojoj blizini, među svojim braćom i sestrama, među svojim prijateljima. Tu možete utjecati da se stvari promijene. Ali apsolutna pravda? To ne postoji."

Prizor treći, srednji plan:
Sljedećeg jutra nakon što sam pročitao članak u Herald Tribuneu razgovarao sam s jednom od naših studentica. (Možda se sjećate da ja radim na razvijanju programa postdiplomskih studija, poznatog kao DasArts. Sad smo u trećem semestru druge akademske godine. U tom semestru od studenata se traži da provedu istraživanje okolnosti koje tvore pozadinu nekog mjesta po njihovu izboru, te da odrede što oni mogu pružiti tom mjestu i ljudima u njemu, umjesto da razmišljaju što bi od tog mjesta i ljudi mogli uzeti.)
Spomenutu studenticu zaokupljaju osjetila, a u svom se radu ograničila na vid i sluh. Radila je s jednom slijepom glumicom na pokušaju da glumica "vidi" kako "izgleda" neka radio drama. Tog jutra kad smo razgovarali bila je zabrinuta, osjećala je da je ponovo na nuli: "Što mogu s tim što smo postigle napraviti u gradu?", pitala se.
Predložio sam joj neka razmisli o tome da slijepa glumica bude, na primjer, vodič kroz izložbu "Divlji židovi" koja je trenutno postavljena u Stedelijku, amsterdamskom Muzeju moderne umjetnosti. Glumica bi mogla tumačiti izložbu studentima DasArts programa.
Nicole je razmislila trenutak o toj ideji, a onda mi je rekla: "Osim toga, zbunilo me je nešto što sam doživjela proteklog vikenda." Bila je otputovala na proslavu stote obljetnice jedne organizacije koja se zove "Nizozemsko društvo za pomoć sli-

jepim i slabovidnim osobama". Dvije tisuće slijepih sudjelovalo je u proslavi, ali je manje od polovice imalo uza se "zdrave oči" kao vodiče. Oni koji nisu imali vodiče bili su prisiljeni pipajući tražiti put kroz okupljenu gomilu. Nicole se taj doživljaj snažno dojmio - u svakom mogućem smislu.

Meni se to učinilo kao prizor uzet ravno iz nekog **Fellinijeva** filma, iako je kao metafora o tome kako se ponašamo bio neugodno blizu stvarnosti. Ako bih mogao odabrati samo jednu sliku za diskusiju o uspostavljanju mreže i kako oživjeti jedan element kvalitete takvog rada, to bi bila slika koju bih odabrao.
Ali ja sam već imao u glavi jedan radni model kojemu je Nicolina priča dodala oštar začin. Taj sam model preuzeo iz jednog članka s naslovne stranice Volksranta od 28. siječnja ove godine i to nas dovodi do drugog kadra trećeg prizora:
Naslov mi je odmah upao u oči: "Lijene rode zaboravile su hvatati ribe". Prije dvadesetpet godina primijećeno je da se sve manji broj roda vraća u Nizozemsku sa svojih putovanja od 5000 kilometara udaljenih zimovališta u južnim krajevima. Navodno ih je bilo ostalo još samo osam parova i odlučeno je da im se podrežu krila kako ne bi mogle odletjeti. Preimenovane u "zemaljske rode" te su ptice toliko kljukali industrijskom piletinom u prahu da više nisu imale potrebe loviti po neku usputnu ribu ili tragati za glistama kako bi dopunile prehranu.
Volonteri iz akcijskih skupina za očuvanje prirode godinama su pomagali vladi u provođenju tog plana za opstanak roda i danas u Nizozemskoj imamo obilje roda. Međutim, te nekoć divlje ptice postale su kućni ljubimci i nisu više u stanju preživjeti u svom prirodnom prebivalištu.
Ova mi je priča dozvala u pamet publiku koja je pomagala vladi održati na životu kazalište (odnosno, činila je to sve do nedavno), dok se istodobno činilo da su kazališni djelatnici izgubili sposobnost shvaćanja zbog čega se bave tim poslom. Sve se rjeđe događa da se kazališni ljudi pitaju zbog čega rade neki komad i koja je uopće svrha njihova rada.

Dovoljno znam o ciklusima kreativne energije i zato vjerujem da to nije čitav problem. No moja osobna vjerovanja na stranu, ostaje činjenica da su izvedbeni umjetnici danas u Nizozemskoj (i ne samo u Nizozemskoj) prilagodili najveći dio svog produkta ograničenjima službenih formulara s otisnutim uputama o tome kako umjetnik može tražiti novčanu potporu od vladinih institucija.
Možemo priželjkivati mogućnost da se ta situacija razumno raspravi i pronađe neka vrsta ravnoteže, ali — moje nedavno iskustvo s niza sastanaka u vezi s nacionalnim planom za umjetnosti u Nizozemskoj otkrilo mi je koliko smo mi zapanjujuće nesposobni vokalizirati bit onoga što bismo trebali biti — ili čak željeli biti. Slijedeći analogiju s rodama, naša krila čak više ne treba podrezivati. Mi smo zaboravili letjeti.

Još jedan srednji plan; ovaj puta tri citata: **George Steiner** održao je govor na otvorenju *Salzburškog festivala* 1994. Rekao je: "Nikad još novac nije tako oštro mirisao. Nikad još nije tako glasno vikao u našim javnim i privatnim preokupacijama. Kao posljedica toga sve su rjeđi glasovi koji artikuliraju filozofiju, političku i društvenu povijest, estetiku koja bi proizlazila iz europske baštine i bila od svjetskog značenja."

U svojoj knjizi *Sedam smrtnih grijeha danas* (Seven Deadly Sins Today) **Henry Fairlie** piše: "Lišeni svetaca, proroka i heroja, pa čak i uglednih javnih ličnosti, nalazimo zamjenu u slavnim osobama. Slavna je osoba stvorenje vremena zavisti. Ona je netko kome ne pripisujemo nikakve vrline, čija nadarenost nije primarni uzrok našeg zanimanja, za koga ne mislimo da je mudriji od nas, velikodušniji od nas, nesebičniji od nas, da predanije od nas radi svoj posao, pa čak ni to da radi više od nas. On ili ona naprosto su bolje plaćeni." Fairlie je tu svoju knjigu objavio 1978. godine. Ja bih dodao da čak ni ta odlika, da je netko bolje plaćen od nas, nije više potrebna - iako je još uvijek od pomoći.

Treći je citat uzet iz jednog razgovora u knjizi **Suzie Gablik**: *Razgovori prije svršetka vremena* (Conversations Before the End of Time), koju je objavio britanski izdavač Thames and Hudson. Gablikova je 1993. godine razgovarala s romanopiscem i esejistom **Davidom Planteom**. Pitala ga je utječe li sadašnje poremećeno stanje svijeta na njegov svijet pisca. Plante je odgovorio: "Vizionari koji kažu: 'Svijet bi trebao biti ovakav' izazivaju u meni nepovjerenje, jer ja znam da bi ostvarenje njihove vizije bilo nešto sasvim drugo nego što su to on ili ona zamišljali. Krajnje sam pesimističan u odnosu na nakane. Umjetnost može igrati nekakvu ulogu time što će ljudima dati slutnju mogućnosti u jednom tako nesigurnom vremenu, u kojem su stvari toliko izvan kontrole. Dajući im slutnju mogućnosti onog što je izvan nečijih nakana, skriveno u mraku, nudi im mogućnost milosti. Vjerujem da je milost moguća i vjerujem da pisanje i umjetnost mogu pobuditi milost."

Krupni plan dva prizora, oba gotovo šaljiva:
Prije neki dan gledao sam predstavu jedne svoje prijateljice s kojom sam u nekoliko navrata blisko surađivao, ali ju već gotovo dvije godine nisam ni čuo, ni vidio. Razveselila se što me vidi, bilo joj je vrlo drago što sam gledao predstavu i nestrpljivo je čekala moje komentare. "Tako mi je drago što te vidim", rekla mi je. "Znaš, čudno je kako si nam stalno na umu, ne prođe petnaestak dana, a da te se Jan ili ja ne sjetimo i ne kažemo kako nam je žao što nisi više tamo."

Nasmiješio sam se i rekao joj: "Dobra je vijest da sam tu", razmišljajući pritom s nelagodom o činjenici kako se izraz 'biti tamo' previše često upotrebljava kao funkcija, kao korisnost, automatski podrazumijevajući 'drugima na uslugu'. Ono što želimo jedan od drugoga postalo je odveć često usmjereno na produkt. Međusobni odnosi postali su dio ekonomije u potrošačkom društvu, u kojem je izgubljeno sjećanje na to što su osobni odnosi nekoć značili.
Implicirana zaokupljenost dijelom je prouzročena rastućim teškoćama preživljavanja umjetnika uopće, ali neće nam donijeti nikakvu dugoročnu korist - a ni bogzna kakvu kratkoročnu - ako se priklonimo pretpostavki kako je ono što bi se moglo izvući od neke druge osobe važnije od susreta s tom osobom zbog nje same. Tu leži ključ za poboljšanje kvalitete naših života, što možemo postići i time što ćemo ljubazno prihvatiti kvalitetu života drugih.

Prelazim na drugi prizor:
Dan nakon ove zgode koju sam upravo opisao dobio sam bocu šampanjca Premier Cru od vlasnika voćarnice u mojoj ulici. Naš se međusobni odnos najvećim dijelom sastojao u tome da su on i njegova marljiva obitelj pribavljali namirnice koje bih ja zatim od njih kupovao, ali kad sam prije otprilike godinu dana bio podvrgnut terapiji zračenjem, vlasnik voćarnice nekako je u isto vrijeme otkrio kako ni s njime nešto nije u redu. Njegovi su simptomi upadljivo slični onima što su prethodili mojim medicinskim pustolovinama i čovjek se, baš kao što je i sa mnom bio slučaj, smrtno uplašio. Jednog sam mu dana odnio ružu i pokušao ga uvjeriti kako se te stvari, premda nisu osobito ugodne, rješavaju uspješnije nego što nam to naša mašta obično sugerira...i obojica smo zamalo povjerovali u to.
Njegov je slučaj bio relativno lak, ali smo se mi nastavili zanimati jedan za drugoga i za stanje našeg zdravlja. I šest mjeseci kasnije, kad je moja bolest bila manje-više pod kontrolom, on je zaključio kako je vrijeme da se to proslavi i poslao nam je bocu šampanjca.
Što većim doživljavamo svijet oko nas, to brže se mnogi od nas izgube. Nedostatak pažnje u odnosu na bitne stvari u našoj neposrednoj okolini siguran je znak da smo zastranili. Zahvaliti domaćinu ili domaćici na večeri na koju su nas pozvali, sačekati odgovor nakon što nekoga upitamo kako je, pokazati da cijenimo prijateljstvo ili usluge koje su nam učinjene, ili pohvaliti ono što mislimo da je dobro... Ti naizgled nevažni postupci predstavljaju prvi korak prema uljudnom ili ljubaznom ponašanju. Odsutnost tih postupaka neizbježna je zapreka, ako ih pokušamo preskočiti kako bismo odmah prešli na drugi korak. Ako u našoj mahnitoj žurbi da se usmjerimo na "širu sliku" zanemarimo skromne elemente u toj slici, nećemo uspjeti. Naše potrebe i izražavanje tih potreba moraju obuhvatiti i jedno i drugo.

I tu nalazimo jedan od primjera za uspostavljanje mreže.

A sada, serija totala:
Kako sam već ranije spomenuo, ja radim na programu postdiplomskog studija za izvedbene umjetnosti, odnosno kazalište, ples i glazbu. Ta fondacija djeluje pod pokroviteljstvom zajedničkog Ministarstva kulture i prosvjete ovdje u Nizozemskoj. To je nacionalni institut sa sjedištem u Amsterdamu koji usko surađuje s Višim institutom za obrazovanje u umjetnosti, poznatim kao AHK.
Uz pomoć osoblja, koje se praktično sastoji od četiri osobe zaposlene s punim radnim vremenom, razvijamo taj studij tijekom rada. Pozivamo mentore, gostujuće predavače, majstore svoga zvanja i različite profesionalne goste da tijekom jednog semestra rade s našim studentima.
Pomna selekcija studenata omogućuje nam da temeljito upoznamo svakog od njih i da točno znamo tko je i zašto je - ili zašto bi trebao biti - uključen u program.
To je uspostavljanje mreže.
Svaki se semestar planira tako da bude drukčiji od prethodnih. Mi točno znamo što će se raditi na majstorskim tečajevima, u radionicama, kakva će predavanja biti održana i znamo zašto su ti tečajevi, radionice i predavanja važni za studente, ali i za nas.
To je uspostavljanje mreže.
Naše obrazovno djelovanje mora imati karakter razmjene, umjesto da potvrđuje hijerarhijske strukture. Studenti, nastavnici, gosti i osoblje moraju svi učiti jedni od drugih. I na sreću, oni to i čine.
To je uspostavljanje mreže.
Ovisno o programu, ručak ili večera predstavljaju utvrđeno vrijeme kada se svi okupe. Ti su susreti važni zbog zadovoljstva koje pružaju - nakon zajedničkog rada slijedi zajednički obrok koji pruža priliku za neformalnu razmjenu informacija o tome dokle je tko od nas stigao u onome što radimo ili pokušavamo raditi. Često pozivamo goste na te naše zajedničke obroke.
To je uspostavljanje mreže.
Neke tečajeve, demonstracije, predstave i prezentacije dijelimo s ljudima izvana koji pokazuju intenzivno i konstruktivno zanimanje za naš rad. Pozovemo ih na nešto što će se održati sljedećeg dana ili za tjedan dana. Ali ne pravimo program za njih. Jednostavno, podijelimo s njima neki događaj.
To je uspostavljanje mreže.
S jednim širim krugom ljudi koji su također izrazili ozbiljno zanimanje za ono što mi radimo dijelimo jedan instrument koji najviše sliči pošti. Taj se instrument zove DasArts dijalozi i predstavlja kombinaciju pisanog i video materijala koji služi kao osnova za razmišljanje o svijetu u kojem svi mi, kazališni djelatnici i kazališna publika, djelujemo.
Nasumce je odabrano 100 primalaca tih materijala, a oni koji ih ne primaju obavještavaju se gdje, kod

koga i na kojoj adresi mogu naći najbližu takvu pošiljku.
To je uspostavljanje mreže.
I dok DasArts raste, radi, sazrijeva, dijeli s drugima svoja iskustva i manifestira se, zanimanje za program raste i širi se. A međutim, nema ničeg što bi se moglo posjedovati, ničeg što bi se moglo kupiti, čak nema načina da se osigura pozivnica za neku priredbu i nema nikakve obveze, osim što se očekuje ozbiljna pozornost, kako onih koji su pozvani, tako i sudionika.
To je uspostavljanje mreže i s obzirom na društveno i političko okruženje s kojim se moramo boriti kako bismo opstali, nadam se da će taj naš rad moći potrajati još neko vrijeme.
Ponovit ću riječi Davida Plantea: sve to "može igrati ulogu u pružanju slutnje mogućnosti. A pružajući nekome slutnju mogućnosti onog što je izvan njegove kontrole, izvan njegovih nakana, nudi mu mogućnost milosti."
I naposljetku, nekoliko kadrova "za svaki slučaj" koji se kasnije mogu umontirati:
Sjećamo li se još kako je započeo IETM? To je prvo bio sastanak bez dnevnog reda na festivalu u Polverigiju, gdje smo vidjeli neke čudne predstave na otvorenom ili u društvenim domovima ili u parku, u kojem je bila i zgrada u kojoj se prodavala hrana i piće. U okolici Polverigija bilo je obilje lijepih, ugodnih restorana. Bilo je mnogo jednostavne, s ljubavlju pripravljene hrane koju su sudionici mogli podijeliti jedni s drugima i čitav je duh zbivanja bio istodobno intelektualno poticajan i opušten.
Okruženje je zahtijevalo kontemplaciju. Nijedna predstava nije započela na vrijeme, moglo se vidjeti malo "finaliziranih produkata", čitavo je selo sudjelovalo u organizaciji festivala, a temelj je svemu bila neformalna i neplanirana razmjena misli i iskustava.

Ne kanim predlagati rekonstrukciju tog vremena. Čak i kad bi to bilo moguće, naš posao nije čuvanje spomenika. Niti mi je nakana sugerirati kako su takve stvari, kao što je tržište, prodavanje predstava ili susreti raznovrsnih šminkera i mahera, nešto loše. Nema ničeg lošeg u organiziranju diskusija o okvirima pretpostavki s kojima mi pokušavamo raditi ili u tome da se tristo ljudi muva naokolo, ljubi se, grli, rukuje i međusobno upoznaje. Doduše, sve je to postalo pomalo mahnito, ali takva su pravila igre.
Međutim, ne mogu se oteti osjećaju da karakter razvoja IETM-a tijekom procesa njegova rasta kao organizacije, odnosno njegova potvrđivanja kao snage s kojom treba računati, sve više odražava sliku nekog poludjelog društva. Ne osjećam neko odlučno nastojanje da se stvori prostor za alternative ili za stvarne susrete, koje je već postalo tako teško dogovoriti u stvarnom životu.
To me je podsjetilo na jednu predstavu koju sam gledao proteklog tjedna. Izišao sam iz teatra posrćući, uvjeren da sam na sceni vidio zastrašujući ljudski pakao. Ali kad sam ušao u kazališni bife, shvatio sam da je pravi pakao tamo, na tom mjestu punom ljudi koji su se doimali kao da žele rastrgati jedan drugog, kao da je to najrazumniji način da se provede neko vrijeme u društvu, a sasvim je nevažno zašto i kako se to čini. Na trenutak sam pomislio kako bi trebalo zabraniti sve kazališne barove u Amsterdamu, dok se nisam sjetio kako i ja mogu birati, mogao sam odlučiti da ne uđem, da ne sudjelujem.
Vraćam se na prizor s kojim sam započeo ovaj govor. Ja tragam za prostorom u kojem će neki Židov i neki Palestinac, usprkos svakom ljudskom očekivanju, naći snage, hrabrosti i suosjećanja da povjeruju kako mogu pridonijeti boljem životu za njih same i za ljude oko njih. (Ta dva oca nikad se ne bi susrela u onom kazališnom bifeu, a još manje bi pronašli način kako da porazgovaraju jedan s drugim i kako da podijele svoj bol i otkriju koliko im je toga zajedničko.)
Na sastanku kojim je završen inače krajnje prijeporan proces debate o Nacionalnom planu za umjetnosti u Nizozemskoj, profesor **Joop Doorman**, filozof, dao je zaključne napomene. Slikajući mnogo širu sliku od situacije koja je bila pred nama, citirao je **Nietzschea** koji je rekao kako umjetnost, između ostalog, svjedoči o vrijednostima.
"To nije uvijek vesela zadaća," rekao je Doorman, podsjećajući nas na Antigonin izbor da slijedi vrijednosti koje joj diktira njezina svijest o moralu, umjesto da se pokori ljudskom načelu korisnosti kako joj nalažu zakoni države. Kao što znamo, ona je za svoju vjernost i čine kojima je tu vjernost izrazila osuđena na polaganu smrt od gladi.
Jan Ritsema je u svom članku istaknuo kako nije točno da se stvari naprosto "događaju" ili "nam se događaju", mi smo dio onog što se događa. Zbiva se ono što mi procijenimo, što odlučimo i što učinimo. Ništa se ne događa samo od sebe. Kao što ste upravo vidjeli u video zapisu Fischlija i Weissa.

Prevela: Maja Zaninović

Ritsaert ten Cate voditelj je poslijediplomskog studija DasArts te osnivač i voditelj nekadašnje Mickery produkcije.

ENCC - European Network of Cultural Centres
Europska mreža kulturnih centara

Porijeklo:
Forum europskih kulturnih centara
Začeta 1988. od strane Vijeća Europe kao "Forum europskih kulturnih centara" ova inicijativa se razvila 1992. u "Forum europskih mreža" omogućavajući predstavnicima različitih europskih mreža da razmjenjuju informacije i obrate pažnju na teme europskog kulturnog razvoja.
Vrlo brzo ti su razgovori pokazali potrebu za posebnom Europskom mrežom kulturnih centara. Nova mreža osnovana je 1994, tijekom trodnevnog susreta u centru De Warande (Turnhout - Belgija) na njihovu inicijativu i Federacije flamanskih kulturnih centara.

Ciljevi
Mreža želi objediniti kulturne centre iz različitih europskih zemalja i namjerava:
1. predložiti platformu za razmjenu iskustava u područjima upravljanja, organiziranja, financiranja, publike, infrastrukture i arhitekture kulturnih centara.
2. predložiti platformu za razmjenu umjetničkih produkcija, multimedijalnih ili obrazovnih projekata.
3. podržati razmjenu osoblja među kulturnim centrima, npr. kroz periodične obuke.

Kriteriji
Kroz prvi susret u Turnhoutu određeni su sljedeći kriteriji za uključivanje u mrežu:
1. Pridruženi kulturni centri imaju na raspolaganju infrastrukturu u kojoj oni i drugi predstavljaju kulturni i umjetnički program.
2. Pridruženi centri su istovremeno djelatni u različitim kulturnim i obrazovnim disciplinama poput teatra, izložbi, filma, videa, obrazovanja.
3. Njihov je glavni prioritet predstaviti umjetničke proizvode svojoj publici (širiti).
4. Oni imaju profesionalno osoblje.
5. Oni se, na neki način, oslanjaju na javnu financijsku podršku (samo privatne inicijative su isključene).
6. Oni imaju potpunu slobodu planiranja programa.
7. Fokusiraju se prvenstveno na suvremeni razvoj unutar različitih umjetničkih disciplina.
8. Kvaliteta je izričiti kriterij za funkcioniranje i programiranje centra.
9. Međunarodne produkcije uključene su u njihove programe.

Neki centri ne moraju u potpunosti zadovoljiti navedene kriterije, ali mogu se pridružiti ukoliko potvrde intenciju da ih zadovolje. Od članova se traži da plate godišnju članarinu.

Djelovanje
Mreža će organizirati godišnji susret, svaki put u drugoj zemlji. U međuvremenu ured će koordinirati sve aktivnosti i pripremati konferenciju za sljedeću godinu.

Informacije
Ukoliko želite više informacija ili se želite povezati s mrežom, molimo vas kontaktirajte:

de warande
Staf Lauwerysen
Warandestraat 42
B-2300 TURNHOUT
tel. +32 14 41 94 94
fax. +32 14 42 08 21



MREŽA EFAH

aries-efah@geo2.poptel.org.uk

globalno informacijsko društvo - nekoliko osnovnih crta

o čemu je uopće riječ?

"Internet", "world wide web", "informacijski super-autoput" - što znače sve te riječi? "Revoluciju" - kaže komesar EU **Martin Bangemann.** Možda i nije, ali štogod bilo, sigurno je da stvara veliku zbrku. Međutim, dok skeptici i cinici prigovaraju, a idealisti i vizionari bjesne, sve više ljudi izlazi s tim na kraj i koristi ga.

što je to internet?

Internet je kompjutorska mreža kompjutorskih mreža koja, prema procjenama, ima oko 40 milijuna korisnika, povezanih širom svijeta satelitskim vezama, optičkim kablovima, mikrovalnim radijskim signalima itd., koji svi vode do vas, preko vašeg telefona. To je samo jedna od mnogih globalnih mreža u svijetu, kao što su VISA (kreditne kartice) ili GALILEO (sistem rezervacije avionskih karata).

kako radi?

Tehnički standard sastoji se u protokolu za razmjenu podataka (beeps i blips) koji se zove TCP/IP. Tekst, slike, zvukovi (čak i u realnom vremenu) šalju se na određene adrese po cijeloj mreži, na osnovi kooperacije: ti isporučuješ moje podatke, a ja ću tvoje.

je li koristan?

Svi koristimo poštu, telefon i fax. Kulturalne mreže i organizacije počivaju na komuniciranju. Internet neće zamijeniti te kanale, nego će ih proširiti i integrirati. Ako šaljete fax ili e-mail, uklanjate jednu fazu (stvarni papir) sa svoje strane komunikacijskog toka i šaljete direktno iz svojeg kompjutera. Možete stvoriti i vremenski plan, tako da se te radnje obave automatski, dok spavate. Takvo komuniciranje može biti i jeftinije, i uštedjeti vam vrijeme. Najgora stvar u vezi s tim jest što u ovom času ima samo 40 milijuna korisnika, pa ne možete doprijeti baš do svakoga na planetu ... zasad.

ali što je e-mail?

E-mail je naprosto u većoj mjeri elektronska verzija faksa, poštanskog sistema i teleksa. E-mail postoji već više od dvadeset godina. Primjeri ranih oblika e-maila su Minitel (Francuska), Micronet (Ujedinjeno Kraljevstvo) i DTX (Njemačka).

a što je www?

To je najvizualniji dio interneta; razvili su ga fizičari u CERN-u kako bi im pomogao u razmjeni informacija i boljem objavljivanju njihovih istraživanja. Web raste fenomenalnom stopom i najvjerojatnije će postati zajednički nazivnik. (www = world wide web - "mreža širom svijeta" - *op. prev.)*

primjeri www

Pariški Louvre ima web-stranice poput kataloga ili brošure, samo što ih je više. Evropska unija počinje postavljati vlastite web-stranice sa svim vrstama raspoloživih informacija o EU. Mreže poput EFWMF i Europe Jazz Network već imaju vlastite home-pages s pojedinostima o događajima u vezi s njihovim članicama i posljednjim vijestima o godišnjim sastancima.

gdje početi?

Potreban vam je kompjutor, fax-modem, telefonska linija i veza s lokalnim isporučiteljem veza s internetom, koji obično isporučuje i programe (najčešće se koriste Netscape i Mosaic). Evropa je Evropa, pa neke zemlje imaju bolje usluge od drugih. Krenite u kupovinu.

što je to fax-modem?

Modem je kutija, poput pametnog telefaksa, koja vaš kompjutor povezuje izravno s drugim kompjutorom (ili s telefaxom). Pojavljuju se u svakojakim oblicima, veličinama i brzinama. Sada se najčešće koriste brzine od 14.400 ili 28.800 (znakova u sekundi).

što je isporučitelj veze?

To je lokalna organizacija koja daje pristup elektronskom poštanskom sandučiću i ostalim uslugama, kao što je www.

zbog čega se priključiti?

Jednom kada se naučite time služiti, ovakvo će komuniciranje olakšati vaš svakodnevni rad, omogućiti vam da razmjenjujete informacije uz manji utrošak vremena, papira i energije, da komunicirate brže sa svojim članovima ili partnerima, i pomoći vam da dođete do informacija korisnih u vašoj aktivnosti.

Možda je sada vrijeme da razmotrite način na koji mi dajemo i primamo informacije. Ako internet i druge tehnologije čine naše povezivanje i telefoniranje pametnijim i prilagodljivijim u odnosu na naše potrebe, to bi nas zaista trebalo zanimati. Ako k tome obećavaju drukčije područje radija i TV, te smanjivanje troškova odnosa s javnošću i uopće informacijskih troškova, a radikalno povećavaju mogućnosti objavljivanja za umjetnike, trebali bismo biti i fascinirani.

Preveo: Srđan Dvornik

ECNA

The European Computer Network for the Arts
Europska kompjutorska mreža za umjetnosti

Što je ECNA?

Europska kompjutorska mreža (European Computor Network) je tu da bi profesionalcima život učinila lakšim.
Služi kao elektronska služba za publiciranje i širenje informacija s područja umjetnosti.
Radi s velikim brojem umjetničkih organizacija i pojedinaca koji je opskrbljuju vijestima, bankama podataka, programima i ostalim informacijama.
Djeluje kao glavni izvor i baza postojećih podataka na Internetu i World Wide Webu u Europi.
Omogućuje obuku i savjete za usavršavanje stručnih sposobnosti.
Pomaže umjetničke projekte i događaje u mreži i izvan.
Tijekom prošle dvije godine pronašli smo smještaj za umjetničku zajednicu unutar velikih webova međunarodnih komunikacijskih mreža.
Izmjenjujemo informacije s profesionalnim umjetničkim mrežama u Australiji (ArtsNet) i Americi (ArtsWire).
Uspostavljamo nove veze s ostalim državama.
Radimo zajedno na uspostavljanju istinski globalne umjetničke mreže.

Zašto pristupiti ECNI?

ECNA raspolaže velikim brojem konferencija i baza podataka koje nisu dostupne onima koji nisu članovi.
Pristupivši ECNI, kao umjetnik, bit ćete u mogućnosti sljedeće:

- upisati u mrežu profesionalnu informaciju, podatke o članstvu, publikacijama i bazama podataka i rezervirati informacije, tehničke podatke (za članove besplatno do 500 kn)
- raspolagati profesionalnim informacijama iz ECNA ponuda
- direktno komunicirati s kolegama preko naših privatnih i javnih područja za diskusiju
- raditi s kolegama na rezervacijama, planovima, scenarijima, proračunima, ugovorima, dokumentaciji, istraživanjima, itd.

Je li ECNA komplicirana za upotrebu?

Ne, ECNA ima rado korišteni point-and-click program za e-mail, konferencije, pretraživanje baze podataka i WWW.

Treba li mi poseban program?

Mi ćemo vam dati program, ali neke ECNA usluge možete koristiti i vašim postojećim Internet programom.

Tko ima pristup mojoj informaciji?

To ovisi o vama - može biti javna, privatna ili oboje.

Koje baze podataka pruža ECNA?

Bazu podataka plesnih kontakata
Bazu podataka IETM (Informal European Theatre Meeting)
DACOR - bazu podataka umjetničkih organizacija u Nord Pas-de-Calais (Francuska)
Bazu podataka Europske mreže kulturnih centara

Koji webovi su pristupačni preko ECNA?

IETM
Nacionalna kampanja za umjetnost
Flamanski kazališni institut
Britanski savjet - Belgija
DACOR
Europska mreža kulturnih centara

ECNA konferencije:
- Javne konferencije:
Opći forum umjetničkih profesionalaca Europe
Opći forum umjetničkog obrazovanja
Opći forum australske zajednice
Opći forum australske zajednice izvedbenih umjetnika
Opći forum južnoameričke umjetničke zajednice
Suradnička konferencija između ArtsNet, ArtsWire i ECNA

- Privatne konferencije;
Pojedine konferencije IETM
Opći forum članova Europske mreže kulturnih centara
Forum za raspravljanje dramaturgije sponzoriran od Nizozemskog kazališnog instituta
Forum za članove Gulliver Clearing House

THE EUROPEAN COMPUTER NETWORK FOR THE ARTS
A Delportestraat 32
1050 Brussels
Belgium
Tel. i faks: +32 2 649 9219
E-mail: mjack@ecna.org
Web: http://www.ecna.org

ZAKLADA APEX

Mobilnost umjetnosti za Središnju i Istočnu Europu

Zaklada APEX osnovana je 1994. godine, a svoj je naziv posudila od putničkih agencija u kojima prodaju jeftinije čarter karte. U tom duhu Zaklada APEX pruža potporu individualnim inicijativama s područja umjetnosti koje se potencijalno mogu razviti u projekte suradnje i uspostavljanje mreže. Zaklada APEX podupire praktična, ekonomična rješenja za problem mobilnosti mladih umjetnika i umjetničkih organizatora iz Središnje i Istočne Europe. Cilj joj je pomoći kulturnu suradnju umjetnika i umjetničkih organizatora na neinstitucionalnoj razini, te poticati pokretanje suradničkih projekata u umjetnosti.

Podloga

Kulturni kontakti između Istočne i Središnje Europe bili su tijekom komunističke ere kontrolirani, centralizirani i vrlo ekskluzivni. Većina umjetnika nije imala prilike susretati se i družiti sa svojim kolegama u otvorenom i neslužbenom ozračju, a suradnja na dobrovoljnoj osnovi bila je praktično nemoguća. Danas se kulturni sektor te regije suočava s drukčijim preprekama: golemim putnim troškovima (u usporedbi s većinom plaća), nedostatkom tako potrebnih deviza i rastućim problemima s vizama. Malo je prostora ostalo za razvijanje inicijativa i najveći dio putovanja i razmjena uvelike ovisi o pozivima i inicijativama sa Zapada.

Aktivnosti

Zaklada APEX daje subvencije za putovanja umjetnicima i umjetničkim organizatorima, omogućujući im tako suradnju s kolegama iz drugih zemalja na istraživačkim i organizacijskim projektima zasnovanim na suradnji i razmjeni. Od početka svog rada u veljači 1994. zaklada je kroz svoj program subvencija potpomogla gotovo 150 profesionalaca s područja umjetnosti.

Subvencije za putovanja daju se umjetnicima i umjetničkim organizatorima s područja scenskih umjetnosti (kazalište, ples, glazba) i vizualnih umjetnosti (slikarstvo, kiparstvo, fotografija, medijske umjetnosti), u vezi sa sastancima zbog planiranja i istraživanja suradničkih projekata, odnosno sastancima temeljenim na partnerstvu ili sudjelovanju u mreži. Program subvencija ne obuhvaća troškove produkcija ili turneja, kao ni pozive na prezentacije. Nadalje, APEX također ne može pokrivati troškove drugih programa razmjene.

Nakon obavljenog putovanja dobitnici subvencija trebaju poslati zakladi izvješće u obliku "izvješća o ishodu". Svaki je projekt drugačiji pa će prema tome i rezultati biti različiti. Na primjer, direktor Narodnog kazališta iz Tirane i direktor kazališta iz Krakowa prisustvovali su sastanku o Projektu kulturne razmjene tijekom *Međunarodnog kazališnog festivala* u Liverpoolu. Rezultat tog sastanka bila je povećana suradnja albanskih i poljskih kazališta s partnerima u Velikoj Britaniji, Mađarskoj, Turskoj, Danskoj, Irskoj i Slovačkoj. Drugi je primjer jedan umjetnik iz Bukurešta koji je otputovao vlakom u Berlin radi pripreme svog video projekta. Rezultat tog sastanka bila je izložba. Općenito se može reći da je kao rezultat različitih posjeta postignut širi obim suradnje unutar geografske regije (Istok-Zapad, Istok-Istok ili bilateralno, npr. Engleska-Slovačka), te da je povećana suradnja s mladim umjetnicima; planirane su kazališno/plesne produkcije i radionice; upoznale su se nove tehnike/novi materijali/nove informacije o specifičnim područjima u kazalištu/umjetnosti; prikupljeni su novi materijali/nove informacije za poduku na umjetničkim akademijama; izgrađene su nove mreže suradnje; dobivene su nove informacije o načinima kulturnog managementa; dobivene su nove informacije o tome kako organizirati neovisnu neprofitnu kompaniju, itd.

Zaklada APEX radi dobro s vrlo malo sredstava. Godišnje odobravamo 80 subvencija za umjetnike. Subvencije se odobravaju za različite vrste putnih troškova, npr. za putne karte u željezničkom, autobusnom i avionskom prometu, te u obliku naknade za gorivo. Kao koordinator APEX projekta smatram da taj projekt pruža veliki izazov i snažnu motivaciju za rad. Općenito, moje je iskustvo da su umjetnici uključeni u program APEX vrlo motivirani i žele razviti nove inicijative u Središnjoj i Istočnoj Europi kojima će premostiti državne granice. Većina je njihovih zahtjeva i završnih izvješća vrlo dobro pripremljena i daje vrlo dobar pregled njihove situacije i njihovih potreba. Zaklada želi 1966. godine proširiti APEX program, te ćemo ga stoga preimenovati u APEX promjene. APEX promjene će nastaviti subvencionirati putovanja umjetnika i umjetničkih organizatora, ali će također nastojati okupljati umjetnike u cilju aktivnije suradnje na specijalnim europskim projektima suradnje i zajedničkih inicijativa. Novi će program pružiti praktičan način kako za učenje, tako i za produkciju završnih projekata i trebao bi mlade, u Europi još nepoznate umjetnike, potaknuti na inovacije.

APEX promjene će odobravati putne troškove i troškove boravka za projekte razmjene u slučajevima aktivne produkcije - bilo da je riječ o kazališnoj koprodukciji, kulturnoj radionici, izložbi, umjetničkoj izvedbi ili tiskovnom izdanju. Novi će se program sastojati od tri koraka:
Prvi korak - subvencije za putovanja u cilju stvaranja kontakata
Drugi korak - subvencije za praćenje nekog posla ili kratkoročno zaposlenje
Posljednji korak - subvencije za konačnu koprodukciju.

Ovi koraci mogu slijediti jedan za drugim (iako to ne mora nužno biti slučaj). Neki umjetnik može odlučiti zatražiti subvenciju za prvi korak, a ne zatražiti subvencije za daljnja dva koraka ili pak

drugi umjetnik može tražiti subvenciju za posljednji korak, a ne tražiti subvencije za prva dva koraka.

Prvi korak: Subvencija za putovanje za umjetnike i umjetničke organizatore iz Središnje i Istočne Europe. Ova subvencija može varirati od 150 do 1.000 US dolara po pojedincu. Godišnje će se odobravati oko 60 ovakvih subvencija.

Drugi korak: Subvencija za putne troškove i troškove boravka dostupna umjetnicima/umjetničkim organizatorima iz Zapadne i Istočne Europe. Maksimalan iznos subvencije bit će 4.500 nizozemskih guldena po pojedincu za stažiranje ili praćenje nekog posla u trajanju od najviše tri tjedna. Umjetnicima će se staviti na raspolaganje oko 10 ovakvih subvencija godišnje. Selekcija za drugi i treći korak vrlo je stroga i tražit će se konzultacija sa stručnjacima iz dotične regije.

Treći korak: Ovo je također subvencija za troškove puta i boravka namijenjena umjetnicima/umjetničkim organizatorima iz Zapadne i Istočne Europe. Maksimalan iznos subvencije bit će 3.000 US dolara za provedbu neke europske koprodukcije. Odobravat će se oko pet takvih subvencija godišnje. Produkcije za koje se traži ova subvencija moraju biti vrlo kvalitetne i ponovo ćemo tražiti mišljenja izvana.

Sudionici moraju biti iz Zapadne Europe (koji surađuju u projektima u Istočnoj Europi) ili iz Istočne Europe (za putovanja u Zapadnu Europu ili zemlje unutar Istočne Europe). Odabir će ovisiti o kvaliteti projekata. Subvencije će se odobravati - do iznosa od 3.000 US dolara - uz suglasnost Savjetodavnog odbora APEXA koji će pri donošenju odluke uzimati u obzir mišljenja izvana.

Izvori sredstava

Osnovna sredstva osigurava Europska kulturna fondacija, a dodatnu potporu daje putnička agencija Wagonlits. APEX uz to nastoji dobiti sredstva iz drugih izvora.
Odluke o odobravanju subvencija donosi Komisija APEXA od prigode do prigode. Ova se komisija sastoji od četiri praktičara s područja vizualnih i izvedbenih umjetnosti iz zemalja Središnje i Istočne Europe.

Postupak traženja subvencije

Dva mjeseca prije predviđenog sastanka treba dostaviti sljedeće podatke:
- biografiju
- podatke o sastanku (podatke o inozemnom partneru, predviđenim rezultatima sastanka, informacije o projektu suradnje i o važnosti sastanka).
- financijske informacije (budžet putovanja, potreba dobivanja subvencije, kako će se pokriti ostali troškovi).

Kontaktna osoba
(za pojedinosti)

Project Officer
Annette van Tongeren
The APEX Fund
Jan van Goyenkade 5
1075 HN Amsterdam
The Netherlands

Tel: +31.20.676 02 22
Faks: +31.20.675 22 31
e-mail: ecsinfo@pi.net

Prevela: Maja Zaninović

festivali

Pripremio:
Rudy Engelander

Međunarodni festivali koristan su instrument koji se može koristiti u različite svrhe. Naravno da postoje festivali i festivali: kvaliteta festivala ovisi o umjetničkoj viziji i stvarlačkoj mašti te kazališnim produkcijama koje predstavlja-ju.

Neki festivali namijenjeni su isključivo predstavljanju zanimljivih novih radova javnosti. Drugi festivali čine isto, ali istovremeno koriste mogućnost da pokrenu umjetnike u umjetničke debate, da stvore mjesto za susrete. Općenito, dobri festivali otvaraju mogućnost da se učine dvije stvari.

Možete ići tamo i osvježiti utisak o onome što se trenutno događa u nekoj od izvedbenih umjetnosti. Ako zbog nekog razloga niste vidjeli ni jednu plesnu predstavu u zadnjih pet ili deset godina, izlet do Montpelliera, Montreala ili Utrechta mogu vas dovesti u dodir sa suvremenim zbivanjima.

Ako osjećate da želite izložiti svoje vlastito djelo drukčijoj publici od domaće, sudjelovanje na festivalu dobar je način da se nauči razlika. Upoznat ćete natjecanje. I ako vam je rad dobar i imate sreće, biti viđeni - ili već činjenica da ste u programu - na bitnom festivalu može vam donijeti zanimljivu reputaciju i međunarodne turneje.

Slijedi nekoliko primjera zanimljivih festivala u različitim izvedbenim umjetnostima i područjima. To je samo jedna osobna selekcija, a postoje stotine festivala i mnogi su bitni koliko i ovdje spomenuti.

Festivali izvedbenih umjetnosti općenito:

EDINBURGH INTERNATIONAL FESTIVAL
21 Market street
GB EH11BW Edinburgh
Velika Britanija
Vrijeme: kolovoz
Jedan od najbitnijih festivala izvedbenih umjetnosti u Europi. Predstavlja glazbu, teatar, ples, operu i mnoge druge discipline. Postoji službeni, visoko prestižni festival i važan "fringe" festival, otvoren svakome tko nađe prostor za nastup.

ENCONTROS ACARTE
Dr. Nicolau de Bettencourt
P 1093 Lisboa Cedex
Portugal
Vrijeme: rujan
Godišnji međunarodni festival za sve izvedbene discipline. Predstave su praćene predavanjima i diskusijama o posebnim temama.

KUNSTENFESTIVALDESARTS
Handelskaai 18
B 1000 Brussel
Belgija
Vrijeme: svibanj
Festival izvedbenih umjetnosti koji pokušava premostiti kulturni jaz između francuske i flamanske zajednice u Belgiji, programirajući zanimljiva djela iz Belgije, Nizozemske, Europe i ostatka svijeta.

KAMPNAGEL INTERNATIONALES SOMMERTHEATER
Jarrestrasse 24
D-22303 Hamburg
Njemačka
Vrijeme: srpanj - kolovoz
Simpatičan ljetni festival u starim tvornicama.

Plesni festivali:

INTERNATIONALE TANZWOCHEN WIEN
Neustiftgasse 3/12
A 1070 Wien
Austrija
Vrijeme: veljača
Ovo je veliki međunarodni festival uglavnom posvećen neakademskom europskom plesu.

KLAPSTUK
E. Van Evenstraat 2d
B 3000 Leuven
Belgija
Vrijeme: listopad
Ovaj međunarodni festival suvremenog plesa održava se svake dvije godine. Ponekad poziva umjetnike dajući im smještaj, prostor i produkciju. Živopisni festival s mnogo rasprava i diskusija.

FESTIVAL INTERNATIONAL DE LA NOUVELLE DANSE
4060 Bv St-Laurent, Bureau 204
CDN H2W1Y9 Montreal, Que.
Kanada
Vrijeme: rujan - listopad
Najznačajniji plesni festival u Sjevernoj Americi. Ako uspijete u Montrealu otvorit će vam se mnoga vrata u Kanadi i SAD.

FESTIVAL INTERNATIONAL MONTPELLIER DANSE
Hotel Assas
Rue de la Vieille Aguillerie 6
F 34000 Montpellier
Francuska
Vrijeme: lipanj - srpanj
Kontakti i dijalozi među plesačima i koreografima iz različitih zemalja i područja bitne su osobine ovog festivala.

SPRINGDANCE FESTIVAL
Keizerstraat 31
NL 3512 EA Utrecht
Nizozemska
Vrijeme: svibanj
Godišnji međunarodni festival sa žarištem na mladim, relativno nepoznatim skupinama. Mnogi međunarodni organizatori ovdje su česti posjetitelji. Također dobro mjesto za vidjeti što se događa u nizozemskom plesu.

NEW MOVES ACROSS EUROPE
350 Sauchiehall street
GB G23jd Glasgow
Velika Britanija
Vrijeme: veljača-ožujak
Godišnji plesni festival koji objedinjuje mlade, relativno nepoznate koreografe i skupine.

Teatar mime i pokreta:

Ovdje navedeni festivali imaju miješanu programsku politiku: zanimaju ih relativno manje produkcije i u žarištu su interdisciplinarni aspekti suvremenog teatra. Predstavljaju teatar posebnih lokacija, ulični teatar, fizički teatar: njihova pozicija je plastični i prostorni pristup pokretu i predstavi. Slika i prostor su bitniji od riječi. Selekcija:

EURO-SZENE LEIPZIG
Gottschedstrasse 16
D 04109 Leipzig
Njemačka
Vrijeme: studeni

SUMMERTIME FESTIVAL
Waldschirmstrasse 4
D 60316 Frankfurt am Main
Njemačka
Vrijeme: lipanj-kolovoz

FREIBURGER INTERNATIONAL THEATER FESTIVAL
Freiburger Theater
Bertodlstrasse 46
D 79098 Freiburg
Njemačka
Vrijeme: lipanj - rujan

BALANCE-BEWEGUNGSTHEATER INTERNATIONAL
Kulturamt
Markt 7
D 35037 Marburg
Njemačka
Vrijeme: lipanj - srpanj

RUHRFESTSPIELE RECKLING-HAUSEN
Otto-Burrmeisterallee 1
D 45657 Recklingausen
Njemačka
Vrijeme: svibanj - srpanj

DE BEWEEGING
Gasstraat 90
B 2060 Antwerpen
Belgija
Vrijeme: svibanj

RENCONTRES INTERNATIONALES DE THEATRE CONTEMPORAIN
Espl. de l'Europe 2
B 4020 Liege
Belgija
Vrijeme: rujan

MIMOS: FESTIVAL INTERNATIONAL DE MIME
Rue Littre
F 24000 Perigueux
Francuska
Vrijeme: kolovoz

LONDON INTERNATIONAL MIMEFESTIVAL
35 Little Russell street
GB WC1A 2HH LONDON
Velika Britanija
Vrijeme: siječanj

FESTIVAL AAN DE WERF
Boorstraat 107
NL 3531 SE Utrecht
Nizozemska
Vrijeme: svibanj - lipanj

Lutkarsko kazalište:

IMAGES
Arnhemsestrasstweg 358
NL 6881 NK Velp
Nizozemska
Vrijeme: listopad
Zanimljiv festival, organizira se svake druge godine s međunarodnim i nizozemskim produkcijama za djecu i odrasle. Privlači rastući broj stranih organizatora i menadžera.

INTERNATIONAL FESTIVAL OF PUPPET THEATRE
The Henson Foundation
117 East 69th street
New York, NY 10021
SAD
Vrijeme: rujan
Festival poziva poznate američke i međunarodne kompanije i uglavnom je namijenjen odraslој publici. Festival ima za cilj dovesti lutkarsko kazalište i bliske izvedbene forme pažnji američke publike.

FESTIVAL MONDIAL DES THEATRES DE MARIONNETTES
BP 249
F 08103 Charleville-Mezieres
Francuska
Vrijeme: rujan
Svake tri godine (sljedeći 1997.) cijeli svijet lutkarskog kazališta i bliskih izvedbenih umjetnosti skuplja se na ovom festivalu koji ima službeni program, "off" program i "off-off" program. Otvara velike mogućnosti za stvaranje profesionalnih kontakata. Nepoznate grupe ovdje pokušavaju uspjeti.

INTERNATIONALES FIGURENTHEATER-FESTIVAL
Vordere Sterngasse 3
D 90402 Nurnberg, Erlangen 20
Njemačka
Vrijeme: svibanj
Bitan godišnji festival. Pozvane grupe ne izvode samo u Erlangenu nego i u Nürnbergu i Furthu te ostatku regije.

Opera:

SALZBURGER FESTSPIELE
Hofstallgasse 1
A 5020 Salzburg
Austrija
Vrijeme: srpanj-kolovoz
Najbitniji operni festival u Europi, vrlo prestižan.

Dramsko kazalište:

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO
Empresa Publica de Gestion, Mr. M. Llanes
Ximenez de Enciso 35
41004 Sevilla
Španjolska
Vrijeme: svibanj - lipanj
Godišnji festival čiji je cilj predstaviti najrecentnije međunarodne događaje.

TAMPERE INTERNATIONAL THEATRE FESTIVAL
Tullikamarinaukio 2
SF 33100 Tampere
Finska
Vrijeme: kolovoz
Svakog kolovoza ovaj festival kombinira finske, skandinavske i međunarodne produkcije. Zadnjih godina posebno se okreće prema uličnom teatru. Susretište nordijskih kazališnih ljudi.

FESTIVAL D'AVIGNON
6, Rue de Braque
F 75003 Paris
Francuska
Vrijeme: srpanj-kolovoz
"Avignon" svako ljeto predstavlja velika imena francuskog teatra, ali i veliki broj "fringe" predstava. Svi koji nešto znače u francuskom teatru ovdje se nalaze u srpnju.

Kazalište za djecu i mlade:

VETRINA EUROPA
Teatro delle Bricole
Parco Ducale 1
I 43100 Parma PR
Italija
Vrijeme: lipanj
Mali festival za profesionalce sa žarištem na međunarodnoj razmjeni.

MINIFEST
Rostov-on-Don
1 Svoboda place
Rusija
Bitan međunarodni festival održava se svake druge godine i zbog svoje pozicije drži vezu sa Azijom. U listopadu 1997. Rostov će biti mjesto održavanja svjetskog kongresa ASSITEJ, međunarodne organizacije kazališta za mlade.

BLICKFELDER
Kulturzentrum Rote Fabrik
P.O. Box 1073
CH 8038 Zürich
Švicarska
Vrijeme: ožujak
Zanimljiv međunarodni festival stvoren na čvrstim umjetničkim vizijama.

BIENNALE THEATRE JEUNES PUBLICS
Théâtre des jeunes annes
23, Rue de Bourgogne
F 69009 Lyon
Francuska
Vrijeme: lipanj
Bijenalni festival (sljedeći u lipnju 1997.), bitno susretište, prolaz međunarodnim kompanijama za francusko i talijansko tržište.

Rudy Engelander voditelj je Odjela za istraživanje i razvoj Nizozemskog kazališnog instituta u Amsterdamu.

Courants d'Est

Ela Agotić

Od 06.11. do 17.12.1995. godine u Francuskoj je u organizaciji francuskog Ministarstva kulture i Ministarstva vanjskih poslova održan seminar "Courants d'Est" namijenjen kulturnim profesionalcima u područjima kulturne administracije, likovnih umjetnosti, audiovizualne umjetnosti, biblioteka, filma, plesa, izdavaštva, muzeja, glazbe, kulturne baštine i kazališta, porijeklom iz zemalja Istočne i Srednje Europe, kojima je u interesu upoznavanje upravljanja i funkcioniranja kulturnih institucija u Francuskoj, razmjena iskustava i stvaranje novih mogućnosti za kulturnu razmjenu i suradnju između Francuske i dotičnih zemalja.
Na popisu institucija što su otvorile svoja vrata stranim kolegama i potencijalnim partnerima nalaze se kazališta, dramske i plesne družine, opere, muzeji, festivali, kinoteke, pokrajinski instituti za zaštitu povijesnih spomenika, radio i TV postaje, centri za suvremenu umjetnost, pokrajinske uprave za kulturnu djelatnost, izdavačke kuće, biblioteke, itd.
Tijekom šest tjedana, koliko je trajao seminar, sudionici su imali priliku u općim crtama upoznati glavne ideje odrednice francuske kulturne politike, te njihovo konkretno provođenje u praksu. Ovakav dvojaki aspekt ostvaren je u susretima s rukovodiocima kulturnih ustanova općeg karaktera kao što su npr. Ministarstvo kulture, Francuska udruga za umjetničku djelatnost (AFAA), Nacionalni ured za umjetničku difuziju (ONDA) i slične, te višednevnim boravkom u pojedinaäinim ustanovama s konkretnom i specifičnom umjetničkom djelatnosti, kao što su kazališta, muzeji, biblioteke, izdavačke kuće i sl.
Općenito uzevši, francusku kulturnu politiku u zadnja četiri desetljeća karakteriziraju dva osnovna pojma - demokratizacija i decentralizacija kulture.
Politika demokratizacije kulture, koja je još 50-ih godina ovog stoljeća, za vrijeme prvog poslijeratnog ministra kulture, **Andréa Malrauxa**, zacrtana kao ideja vodilja i prioritetni zadatak u dugoročnom razvojnom programu svih kulturnih institucija Francuske, svoje duboko opravdane razloge nalazi u upravo gorućoj problematici suvremene Francuske - u tjeskobnoj slici stvarnosti društvenih nepravdi i nejednakosti, klasne i rasne diskriminacije unutar koje svako pošteno kulturno djelovanje ne može ne biti istovremeno i socijalno angažirano. Ideja o demokratizaciji kulture, a samim time i ideja o demokratizaciji umjetnosti, odnosno njezinoj dostupnosti svim društvenim slojevima s ciljem humanizacije čovjeka kao društvenog bića, ali i s ciljem približavanja čovjeka njemu samome kao biću izvan socijalnih kategorija, ideja je koja ne dovodi u pitanje samo odnos, ili, bolje rečeno nemogućnost odnosa tzv. "neprivilegiranih slojeva društva" spram umjetnosti, nego i, s druge strane, odnos umjetnosti prema vlastitoj socijalnoj konotativnosti općenito. Ideja o demokratizaciji kulture tako obuhvaća čitav spektar pitanja koji počinje onim o dostojanstvu čovjekovu ("Kultura vraća dostojanstvo ljudskom biću", **Denis Diderot**), a završava onim o socijalnoj desakralizaciji umjetnosti.
Ured za odnose s javnošću služba je čije je obvezatno postojanje unutar svih državnih kazališta, muzeja, opera i sličnih umjetničkih ustanova od javnoga interesa osnovni čimbenik razlike između državnih - umjetničkih kazališta i privatnih - zabavnih kazališta (odnosno kazališta bulevara ili "buržoaskih kazališta", prema definiciji **Petera Brooka**) nezaobilazan element u provedbi ideja demokratizacije i decentralizacije kulture.
U prvom redu, zbog toga što se u tim uredima u izravnoj konzultaciji s umjetničkim voditeljima i samim direktorom kazališta (zadržimo se na tom području) odlučuje o načinima i sredstvima približavanja pojedinih umjetničkih projekata ciljanoj publici, odnosno njezinoj senzibilizaciji za najuešće suvremena umjetnička djela koja, bilo svojim sadržajem, bilo formom njegova prikazivanja iziskuju stanovite pripreme. Te pripreme su : javna čitanja dramskih tekstova; razgovori s umjetnicima organizirani u obliku javnih tribina; odlasci umjetnika u gradske četvrti, škole, popularne kafiće i druga mjesta javnog okupljanja na kojima, ovisno o profilu i interesima publike, ili u prilagođenom obliku izvode dijelove svoga programa, ili nastoje nekim drugim oblicima komunikacije (organiziranje amaterskih kazališnih radionica, npr.) zainteresirati publiku za svoj rad kao i za umjetnost općenito.
Iako je dakle djelatnost Ureda za odnose s javnošću značajno orijentirana ka što brojnijoj posjećenosti, te bi se zbog toga moglo činiti - i što većem financijskom profitu, treba naglasiti da propagandne aktivnosti u komercijalne svrhe nipošto ne ulaze u opis njihova rada.
Država, naime, kao glavni "sponzor" državnih kazališta pokriva od 50 do 80% od ukupne i realne tržišne vrijednosti jedne ulaznice. Razumljiva je stoga ovakva humanistička praksa francuskih kulturnih državnih ustanova.
Također, ova činjenica omogućuje umjetničkim direktorima i voditeljima državnih kazališta rad na promicanju ne uvijek priznatih vrijednosti i zahtjevnih oblika predstavljačkih umjetnosti, kao i neophodan prostor za prepoznavanje i ukazivanje povjerenja mladim i neetabliranim dramskim umjetnicima čije suvremeno stvaralaštvo možda ne nudi gotove odgovore, ali zna postavljati prava pitanja.
Ideja o decentralizaciji kulture mogla bi se općenito predstaviti kroz davno izraženu želju i imperativ Andréa Malrauxa: "što većem broju ljudi staviti na raspolaganje velika djela čovječanstva." Primijenjena na konkretnom polju francuskog kulturnog, odnosno kazališnog života, ona u geografskom smislu znači stvaranje kulturnih i dramskih ustanova u francuskim pokrajinama i pariškom predgrađu. U socijalnom smislu njen je cilj otvaranje prema novoj publici širokih slojeva kao i borba protiv društvenih i kulturnih razlomljenosti. I treće,vrlo važno, ideja o decentralizaciji kazališta pridonosi propitivanju temeljnih postavki kazališne djelatnosti i ispraznosti koja ju je preko vodvilja i bulevarskih kazališta dugo vremena obilježavala, a s ciljem stvaranja umjetnički zahtjevnijeg i socijalno osvještenijeg stava umjetnosti koja se poglavito inspirira suvremenim autorima, odnosno ovovremenim stvaralaštvom.
Osnovni instrumenti za realizaciju ciljeva sadržanih u ideji dramske decentralizacije su sistem od tri velike mreže javnih ustanova koji čine 5 nacionalnih kazališta, 43 dramska nacionalna centra i 62 nacionalne scene, te približno oko 1200 neovisnih kazališnih družina, privatna kazališta, obrazovne ustanove, organizirana potpora dramskim piscima i međunarodni festivali. Svi ovi elementi dobivaju svoj dio kolača iz budžeta Ministarstva kulture (koji je u 1994. godini iznosio 13 milijardi franaka, od čega 10% pripada Direkciji za kazalište i predstavljačke umjetnosti), dakle izravno od središnje državne administracije čiji doprinosi popunjavaju 36% financijskih potraživanja kazališne djelatanosti; većinu preostalog dijela (53%) tih potraživanja podmiruju državne institucije na pokrajinskom i gradskom nivou.
Udio privatnog financiranja, tj. mecenatstva i sponzorstva u kazališnom životu Francuske od marginalnog je značaja.

adrese

Ministarstvo kulture, Odjel za međunarodne poslove:
Ministère de la culture Departement des affaires internationales
12, rue de Louvois
tel: (33 1) 40 15 37 17
75002 Paris
fax: (33 1) 40 15 37 40

Francuska udruga za umjetničku djelatnost:
Association Française d'Action Artistique
45, rue Boissière
tel: 44 05 21 2
fax: 44 05 21 00
75116 Paris
Telex: AFAA614 108 F

L'AFAA je državna kulturna institucija nastala 1922. u krilu Ministarstva vanjskih poslova s ciljem promicanja francuskog umjetničkog stvaralaštva u inozemstvu (likovne umjetnosti, kazalište, glazba, ples), poboljšanja njegove difuzije, te kulturno-diplomatske razmjene između različitih zemalja i kao takva, ona je osnovni instrument politike francuske vlade pri učvršćivanju prisutnosti francuskog jezika i kulture u svijetu.

Društvo dramskih pisaca i skladatelja i udruga Entr'Actes SACD-Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques
11 bis, rue Ballu
tel:40 23 45 07, 40 23 45 60
75009 Paris
fax: 40 23 46 69

Entr'Actes je umjetnički ured nastao 1991. u krilu SACD-a s ciljem pomaganja širenja suvremenog kazališnog francuskog jezičnog izraza u inozemstvu. U tu je svrhu do sada izdao publikacije: L'Actualité du théâtre contemporain d'expression française 1993-1994 u kojoj se, grad po grad predstavljaju kazališne dvorane i njihov suvremeni repertoar sa sažetkom komada, te publikaciju La Moisson koja predstavlja šezdesetak autora s njihovim biografijama i sažecima njihovih komada.

Visoki Nacionalni Konzervatorij Dramske Umjetnosti
CNSAD- Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique
2 bis, rue du Conservatoire
tel: 42 46 12 91
75009 Paris
fax: 48 24 11 72

CNSAD jedna je od dvije najpoznatije glumačke škole u Francuskoj.
Uvjeti upisa inozemnih kandidata na jednogodišnji staž:
-imati između 24 i 30 godina
-tečno govoriti francuski jezik
-biti stipendist svoje vlade ili nekog drugog organizma
-imati adresu u Parizu
-posjedovati određeno kazališno iskustvo

Nacionalni ured za umjetničku difuziju
ONDA-Office National de Diffusion Artistique
13 bis, rue Henri Monnier
tel: 42 80 93 29
75009 Paris

ONDA je državna kulturna ustanova osnovana 1975. god. s ciljem promicanja i difuzije efemernih predstavljačkih umjetnosti - kazališta, plesa i glazbe. Specifiünost i vrijednost ovakve jedne ustanove leži u njezinu odabiru umjetničkih projekata čiju će difuziju potpomoći: ONDA se naime bavi promicanjem ne uvijek priznatih vrijednosti i zahtjevnih oblika predstavljačkih umjetnosti, odnosno prije svega promicanjem suvremenog stvaralaštva čija recepcija kod šire publike podrazumijeva teškoće.
Ona je neka vrst komplementarne djelatnosti onoj koju vrši AFAA: njen je primarni zadatak promidžba stranih predstava u Francuskoj.

Théâtre National de Strasbourg
13, rue de Phalsbourg
tel. 88 35 63 60
67000 Strasbourg
fax: 88 37 37 71

TNS je istovremeno i nacionalno kazalište i škola kazališne umjetnosti. Kao nacionalno kazalište, to je sve više i više mjesto produkcije kazališnih predstava (u Francuskoj su kazališta većinom mjesta za difuziju kazališnih predstava, a rijetko mjesta umjetničke proizvodnje).
Kao škola za glumu, scenografiju, majstore svjetla, majstore tona i inspicijente, smještena u krilu Kazališta i uvelike na nj orijentirana, TNS je pored Nacionalnog dramskog konzervatorija u Parizu najuglednija škola glume u Francuskoj. Jedna od glavnih koncepcijskih zamisli ove škole i razlog njezine originalnosti je ideja "kazalište-škole", ideja o školi integriranoj u kazalište kao mjestu umjetničke kreacije, činjenica koja učenicima omogućuje svakodnevne susrete s umjetnicima, tehničarima i administrativnim osobljem kazališta, te na taj način izravan uvid u profesiju.

Maison Antoine Vitez, Međunarodni centar za kazališno prevođenje
Domaine de Grammont
tel: 67 22 43 05
34000 Montpellier

Maison Antoine Vitez bavi se prevođenjem stranih kazališnih djela na francuski, a djeluje tako da ili dodjeljuje stipendije privatnim prevodiocima ili djela prevodi unutar vlastitih kapaciteta. Pri tom Maison Antoine Vitez sama po svojim kriterijima odlučuje o izboru djela koja će se prevoditi, a taj izbor može biti bitno različit od onog ponuđenog od strane pošiljaoca inozemnih dramskih komada.

kontakti

BELVEDER, OTVORENA SCENA
Križanićeva 4a
51000 Rijeka
tel (1) 517 073

CDU - CENTAR ZA DRAMSKU UMJETNOST
Hebrangova 21
10000 Zagreb
tel (1) 447 210
fax (1) 417 476

EXIT, TEATAR
Marina Tartaglie 14
10000 Zagreb
tel (1) 193 620
fax (1) 441 040

GARAGE, TEATAR
Visoka 4
10000 Zagreb
tel/fax (1) 273 915

HIPP - HRVATSKI INSTITUT ZA POKRET I PLES
MAPAZ - MOVING ACADEMY FOR PERFORMING ARTS
Đorđićeva 17
10000 Zagreb
tel/fax (1) 431 060

HKD TEATAR
Strossmayerova 1
51000 Rijeka
tel (51) 209 555

HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE "IVAN ZAJC"
Uljarska 1
51000 Rijeka
tel (51) 212 318
fax (51) 212 600

HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE U VARAŽDINU
Augusta Cesarca 1
42000 Varaždin
tel (42) 214 688
fax (42) 45 288

HUNPIKD - HRVATSKA UDRUGA NEZAVISNIH PRODUCENATA I KAZALIŠNIH DRUŽINA
(vidi Agencija Putak - adresa predsjednika udruge)

LABIN ART EXPRESS
Rudarska 1
52220 Labin
tel/fax (52) 857 042

LABIS
Zaheji 20
51415 Lovran
tel (051) 291 229

LUNAPARK
Vukovarska 232c
10000 Zagreb
tel/fax (1) 420199

MAMUT
DK Gavella
Frankopanska 8
10000 Zagreb
tel/fax (1) 431 919

MIG OKA
Trnsko 40a
10000 Zagreb
tel/fax (1) 458 086

MONTAŽSTROJ
Borovje 12a
10000 Zagreb
tel/fax (1) 613 1112

PORAT, SCENSKA RADIONICA
Riva 1a (Bunker)
51000 Rijeka
tel (51) 213 145
fax (51) 333 909

PUTAK, AGENCIJA (Produkcija Zec Zec)
Nova cesta 85
10000 Zagreb
tel/fax (1) 329 159

RINOCEROS
Cesarčeva 1
42000 Varaždin

VIKTOR CAR EMIN
Račkoga 20
51000 Rijeka
tel 261 931

ZEKAEM
Teslina 7
10000 Zagreb
tel (1) 427 526
fax (1) 427 495

ZEKAEM - UČILIŠTE
Preradovićeva 16
10000 Zagreb
tel (1) 428 299
fax (1) 427 495




Davne 1886. godine

